





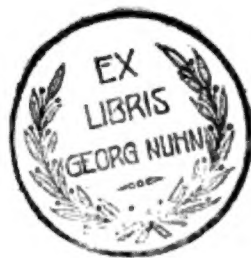
100

Allgemeine Theorie
der
Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander
folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von
Johann George Sulzer,
Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften in Berlin etc.

Zweiter Theil,
von K bis Z.



Leipzig, 1774.
Bey M. G. Weidmanns Erben und Reich.



THE
UNIVERSITY OF OXFORD
LIBRARY
15 MAR 1961
OF OXFORD
LIBRARY



THE
UNIVERSITY OF OXFORD
LIBRARY
15 MAR 1961
OF OXFORD
LIBRARY



V o r r e d e.

Ich würde den Leser hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in diesem Theile die meisten und vorzüglichsten Artikel, die in die Musik einschlagen, nicht von mir, sondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem wirklichen Virtuosen herrühren. *) Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine Arbeit, der ich selbst bey weitem nicht gewachsen war, auf sich zu nehmen. Von ihm sind also von Anfange des Buchstaben **S** bis zu Ende des Werks alle Artikel über musikalische Materien, nur wenige ausgenommen, die ich schon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieser Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den ersten Theil des Unterrichts und Beystandes eines der gründlichsten Tonseher iger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genossen habe, so war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu sagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meistern in der Kunst eigen ist, vorzutragen. Indessen hat Herr Kirnberger auch in diesem Theile, sowol mir, als dem Herrn Schulze viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leser nichts zu sagen. - Denn ich finde es weder nöthig noch schicklich das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den ersten

*) Herr Schulze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der musikalischen Sekunst unterrichtet worden, begab er sich in Dienste einer polnischen Fürstin, wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reisen nach Frankreich

und Italien sich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zustandes der Musik in diesen Ländern zu erwerben, die berühmtesten Virtuosen zu hören, und dadurch seine Einsicht in die Kunst zu erweitern.

V o r r e d e.

sten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr ist, wird ohne mühesame Vertheidigung oder Rechtfertigung sich von selbst gegen allen Tadel schützen. Der Theil meiner Theorie, der sich nicht durch seine eigene Kraft halten kann, mag in Vergessenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel bestehen kann, seinen Fall verdiene, und durch keine Schutzschrift vor demselben verwahrt werden könne.

Das einzige, dessen ich meine Leser zu überzeugen wünschte, ist dieses, daß ich nichts, ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeschrieben, und daß ich an den Orten, wo ich andre tadle, nie die Absicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, sondern bloß die Wahrheit zu sagen, wo ich es für wichtig genug hielt, sie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuschärfen.

Daß es mir einige Kunstrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zuuneingeschränktem Lobe von gewissen Werken des Wises sprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meinung darüber geäußert habe, sicht mich wenig an. Ich schätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deswegen nicht jeden Gebrauch desselben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die schönen Künste ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken eines bloß spielenden und scherzenden Wises, so fein er auch seyn mag, sondern von den ernsthafteren Werken bekommen, die auf den großen Zweck, die Besserung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Diese Wahrheit wird auch der wichtigste Kopf gewiß nicht umstoßen; er müßte denn beweisen können, daß die Wolfarth einzelner Menschen und der Gesellschaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtschaffenheit, sondern auf Wisz und lachende Phantasie zu gründen sey.

K. Kälber-



R.

Kälberzähne.

(Baukunst.)

So nennen einige deutsche Banmeister die kleinsten Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den untersten Theil des Kranzes ausmachen, und also gerade über dem Fries einer Reihe etwas von einander absteigender Zähne gleichen. (*) Schicklicher ist der Name Zahnschnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort sie näher beschrieben werden.

(*) S. die Figur im Art. Gebäud. S. 426. wo diese Glieder gerade über der Lisenie stehen.

Kalt.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten, bey mehreren Gelegenheiten in figurlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichsten bedeutet es eine ruhige und gelassene Gemüthsfassung bey leidenschaftlichen Gegenständen. Man sagt von einem Menschen, er sey von kaltem Charakter; (er habe ein kaltes Geblüt) wenn er bey solchen Gelegenheiten, da fast alle Menschen in Leidenschaft gerathen, ruhig und gelassen, ohne merkliche Lebhaftigkeit ist. Eine solche Fassung ist, so gut als die Leidenschaft selbst, ein Gegenstand der schönen Künste. Denn ob sie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abzielen, und in so fern gebraucht werden, dem menschlichen Gemüthe eine heilsame Wärmigkeit zu geben, und seine Triebfedern zu spannen; so kann doch zweyter Theil.

die kalte Gemüthsfassung auf mancherley Weise der Gegenstand, oder das Ziel der Werke des Geschmacks seyn. Aber alsdenn muß sie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, sondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Mensch, ist fast immer ein armes, unbrauchbares Geschöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, verdienet überall unsre Aufmerksamkeit.

Es scheint um so mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, da er gewöhnlich ganz übersehen wird. Die meisten Kunstrichter sprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn sie die einzigen wären, worauf die redenden Künste zielen: und selten trifft man in Werken der Kunst merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, für den Künstler ein weniger vortheilhafter Gegenstand seyn, als der durch Leidenschaft aufgebracht? Dieses werden nur die Künstler behaupten, denen es selbst an einem gewissen Grad der Stärke des Geistes fehlt. Nur diese werden allemal einen aufbrennenden Achilles, einem kalten Regulus vorziehen. Freylich ist es sehr viel leichter jenen, als diesen nach seinem Charakter reden und handeln zu lassen. Der leidenschaftliche Zustand ist dem Menschen

E c c

schen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Wirkung der Vernunft ist; darum wird jener dem Künstler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung, und im Genuß leichter, als dieser.

Aber eben deswegen hat der Künstler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, solche schwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feinsten Kennern den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menschen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geistes, über die andern erhebt. Das Kalte ist der Erhabenheit eben so fähig, als das Leidenschaftliche, und rühret noch mehr, weil es seltener ist, und höhere Gemüthskräfte erfordert. Ein Beispiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchst leidenschaftlichen Gelegenheit in den Mund legt. (*) Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyspielen des Erhabenen angeführt. Sie ist kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geistes. Und so ist der Abschied des Noah und Sippa in der Noachide. (**)

(*) S. Art. Groß 12b. S. 497.

(**) S. Art. heroisch 1. S. 536.

In Absicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar sehr ofte nöthig hat, den trägen Menschen anzutreiben, seine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu ofte sind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der fühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epischen und dem dramatischen Dichter, ein ernstliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen sie gleich selten vor, so sind sie dann von desto größerm Gewichte. Selbst die Ode, oder wenigstens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Lust hat in diesem Fach Versuche zu machen, der kann sich dazu am besten dadurch vorbereiten, daß er sich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeschines bekannt macht. Denn nirgend erscheint die Vernunft so sehr in ihrer wahren Stärke, als in diesen beyden Schulen der Philosophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieser Art glücklich zu seyn; wie leicht ist es nicht hier matt und langweilig zu werden? Die Kunst erfordert vorzüglich eine lebhaftere Einbildungskraft; und wie gar selten ist diese mit der starken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauspielern ist in Ansehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu sagen. Auch da scheint es, daß man auf den feurigen Ausdruck so viel Aufmerksamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergessen wird. Und doch ist dieser überall nothwendig, wo der Inhalt selbst bloß Vernunft ist. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathschlagung und der Ueberlegung geschrieben sind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrücklich seyn. In der Kälte des Redners selbst liegt ofte schon die Kraft der Ueberzeugung, so wie er wie es im Gegentheil ofte durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

Es trifft sich so gar, daß bey sehr wichtigen Gegenständen, die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruck bekommen, als der lebhafteste, feurigste Vortrag hätte bewirken können. Der Schauspieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes seine Größe. Und wie groß ist nicht das, was von dem Epikur erzählt wird, der seinem grausamen Herren, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kaltem Ton sagt: Ich hatte dirs wol vorhergesagt, daß es so kommen würde. Es ist offenbar, daß dieses um so viel stärkern Eindruck machen muß, je kälter es gesagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Malerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenständen das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlt. Nicht nur die Thiere, die so lange sie leben, eine innerliche Wärme haben, sondern auch Landschaften, wo die Natur in ihrer vollen Wirkksamkeit ist, erwecken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar ofte die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewissen Farben schreibt man so gar ein Feuer zu, und so scheinen andre kalt. Die schönen ganzen Farben, besonders wenn sie glänzen, erwecken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber, den Begriff der Kälte. Also ist jedes Gemäld, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher ausseht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glän-

glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der besten Erfindung und Zeichnung sehr viel von seinem Werthe, wie man an den Gemählten des Poussin sehen kann. Je mehr der Mahler in Mischung und Zusammensetzung seiner Farben künstelt, und sie, wie die französischen Kunststricher es wol ausdrücken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil also vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man sie voll und stark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntnis und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meisten Mahler würden ins bunte fallen, wenn sie das Warme und äußerst schöne Colorit eines Corregio nachahmen wollten. S. Warm.

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Abstreben nennt; die also mit der Zeit kalt werden. Dieses geschieht, wenn der Mahler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt, oder übereinander trägt, die sich nach und nach zerstören; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deswegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

Kämpfer.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer herausstehenden Stein, oder andren Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch igt an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Kämpfer. Gegenswärtig drückt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposite giebt, das als der Knauff der Nebenseiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man sehe die Figur

im Artikel Bogenstellung, (*) wo die Bogen an (*) 1 23. beiden Enden auf den Kämpfern stehen. S. 20.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oefnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Wiederlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oefnungen ein sehr mageres und kahles Ansehen, wie jedes geübtes Aug fühlen wird, wann es z. B. in Berlin die Fenster an dem Pallast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geschmack, der in dem Gebäude herrscht, erfordert. In den einfachsten Gebäuden, sind es bloße Bänder, in zierlichen aber, müssen sie schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschickliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenseilers anzusehen sey. Daraus kann er leicht, nach Maasgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgestimpe zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumphbogen des Constantinus mit höchster Beleidigung des guten Geschmacks geschehen ist.

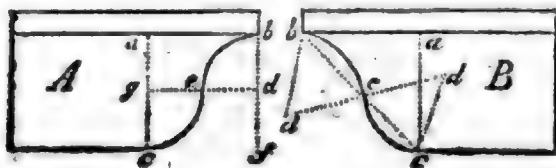
Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geschos, nach ganz einfacher Art gebaut ist; da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oefnungen, als Bandgestimpe durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

Karnies.

(Baukunst.)

Dieses Wort, das aus dem Lateinischen (*) her- (*) Co- stammt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es ronix st. wird aber durchgehends von Tischern, und auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein, zu oberst an den Gesimsen ist, und

(*) S. und eine Rinnleiste genannt wird, (*) gebraucht. Die Figur. Dieses Glied wird nicht überall gleich gemacht. Art. Glied. Die zwey Hauptarten sie zu machen, sind hier vorgestellt.

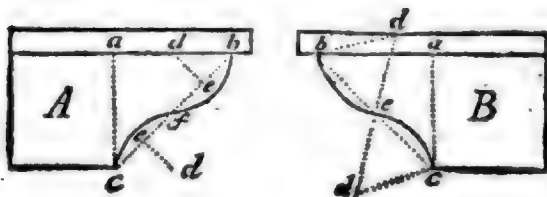


In beyden Arten ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art werden die senkrechten Linien ac und bf in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g, die Viertelkreise be und ce, jener einwärts, dieser auswärts beschrieben. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte be und ce ein gleichseitiges Dreyeck beschrieben, aus dessen Scheitel d, d, die Bogen be, und ce beschrieben werden.

Rhülleiste.

(Baukunst)

Ein Glied in den Gesimsen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte Rinnleiste ist. Es wird also ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art A, wird die Linie bc in vier gleiche Theile getheilt, so daß be und ce jede der vierte Theil dieser Linie ist. Aus den Punkten c, werden die Linien cd auf bc perpendicular gezogen, und so lang, als be oder ce genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen bf und cf gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichseitiges Dreyeck, wie die Figur zeigt, gezogen; aus dessen Scheitelpunkten d die Bogen be und ce gezogen werden.



Kenner.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienet in jeden Zwey der schönen Künste, der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt haben; dieser empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glücklich oder unglücklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wie fern er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunst ist; den Geschmack des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeckt das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilt das Werk bloß nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.

Es gehöret nicht wenig dazu um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistens Leuten gegeben, die weitläufige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben; die

den Werth der Kunstwerke sey. Es kann ein Werk in Ansehung eines Theils der Kunst, große Vollkommenheit haben, und doch sehr wenig werth seyn. (*) Daher kommen die einander so gerade widersprechenden Urtheile der Künstler aus verschiedenen Schulen.

(*) S.
Werke der
Kunst.

Ein Werk ist zwar nie vollkommen, so lang ein wirklich geschickter Künstler Fehler darin entdeckt; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen, als Künstler, nichts auszusagen haben. Man sieht Gesichter, die jeden Menschen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verschiedenes auszusagen ist, das doch Niemand aussetzt, als wer über Verhältnis und Colorit raffiniert hat: und es giebt Gedichte die vermuthlich kein Mensch ließt, als die Dichter, die also außer der Kunst gar keinen Werth haben. So sieht man ofte die Tonkünstler mit Entzücken einer Musik zuhören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundsatz annehmen, was an einem andern Orte bewiesen worden ist, (*) daß das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege; so können wir auch behaupten, daß der Künstler, der nicht zugleich die Kenntnis des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunstwerke sey.

(*) Art.
Werke der
Kunst.

Wollt ihr wissen, ob ein Werk Kunstmäßig sey, so fraget den Künstler darüber; verlanget ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzweck der Künste schätzbar sey, so fraget den Kenner; aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entscheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen soll, dieses müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage wiefern jederman berechtigt, oder tüchtig sey, über Künstler und Kunstwerke zu urtheilen, ist alt; und Cicero spricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über seine Gemälde zugesprochen hat. Die Sache läßt sich auf ganz einfache Grundsätze bringen, und völlig entscheiden.

Wir müssen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläufigkeit geschehen. Jede klare Vorstellung, auf die wir Ach-

tung geben, wirkt entweder auf unsre Empfindung, oder sie beschäftigt unsre Vorstellungskraft. Jenes geschieht auf eine mechanische, und meistens unbekante Weise, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck von der Sache empfinden: dieses äußert sich auf zweyerley Art; entweder bestreben wir uns die Sache deutlich zu fassen, oder wir beurtheilen sie. Diese drey Wirkungen zeigen sich gar oft auf einmal, so daß wir sie nicht unterscheiden. Daher geschieht es nicht selten, daß wir von den vorkommenden Gegenständen ganz unbestimmt sprechen, und Empfindungen wie Urtheile aussprechen. Anstatt zu sagen, die Sache gefalle, oder mißfalle uns, sagen wir, sie sey schön, vollkommen, gut, oder schlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wohlgefallen, oder Mißfallen, kommt gar ofte nicht von der Sache selbst her, sondern entsteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung sie zu erkennen, die alleinal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieses schreiben wir ofte den Gegenstand zu, wo es doch nur von uns selbst herkommt.

Auf diese Weise muß nothwendig in unsern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entstehen. Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leitfaden, vermittelst dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden. 1. Den unmittelbaren Eindruck des Wohlgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwirkung unsrer Sinne empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen, oder mißlungenen Bemühung entsteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorstellung von dem Gegenstand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erste ist, wie schon angemerkt worden, ganz mechanisch, wie der Geschmak an Speisen, und diese Art des Eindrucks haben wir von den Sachen, indem sie sich unsrer Vorstellungskraft darstellen, es sey daß wir sie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolgt niemals, als nach einer Bestrebung die Sache zu erkennen, weil sie eine Wirkung dieser Bestrebung ist. Das Urtheil aber hat nie statt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenstand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinstimmung damit entdecken.

Wenn

Wenn man die Frage aufgeworfen wird, wer über Werke des Geschmacks oder der schönen Künste der beste Richter sey, so müssen wir den hier entwickelten Begriffen zufolge, diese Frage in drey andere zertheilen. 1. Wem soll man am meisten trauen, wenn er nach den mechanischen Eindrücken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Wessen Urtheil soll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entscheiden, ob es einen Werth hat, in Absicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer ist der zuverlässigste Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in so fern es einen gewissen Urbild oder idealen Muster entsprechen muß?

Die erste Frage wird also beantwortet. Jeder Mensch, der dem Werk gehörige Aufmerksamkeit zuwendet, und so viel Besonnenheit hat, daß er seiner eigenen Empfindungen gewiß ist; muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeständigkeit beschuldigen wollen, der sie gewiß nicht schuldig ist; so müssen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menschen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen besondern Haug angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausdruck, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) ist richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern sehr viel darin ab. Dieser Mensch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat sein Gefühl schon durch lange Uebung geschärft. Ihm ist nun schon angenehm, was der erste noch gar nicht fühlte; ihm ist das schon zu rohe und hart, was dem ersten gerade recht ist. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deswegen, daß die Gründe der Empfindung verschieden seyn; denn ehemals urtheilte, der nun feinere Kenner, eben so, wie jetzt, der noch ungeübte; sondern weil jeder das Angenehme nur dann empfindet, wenn es das Maas der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man also nicht fragen, wer am richtigsten urtheile, sondern wer den feinsten Geschmack habe. Der gemeine Mann, der in seinen Lustbarkeiten noch roh ist, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze, und etwas grobe Lustbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte sie ehemals; jetzt aber, da er schon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze; und Lustbarkeiten, die ihn auch nicht erschüttern. Dieser hat also recht

die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunstrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rücksicht auf den Zuschauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn sie für rohere Zuschauer bestimmt, und die feinere, wenn sie für feinere Menschen gemacht ist. Obgleich also die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede ist, ganz mechanisch ist, so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt, oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget.

Sollen wir Europäer, dem Asiaten ein unrichtiges Gefühl zuschreiben, wenn wir seine Musik unharmonisch, grob und barbarisch finden? Keinesweges; wir müssen ihm auf sein Wort glauben, daß sie ihn ermuntere. Diese Wirkung hätte sie auch auf uns; wenn wir so ungeübt wären, als er. Aber den könnten wir auszuweichen, der uns mit einer Musik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft absprechen, der mit einer feinen und sehr künstlichen Symphonie, ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anstrengung des Geistes, deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, gesehen. Der unmittelbare Zweck der schönen Künste geht nicht auf deutliche Erkenntnis; da sie aber eine von den Ursachen des Vergnügens ist, so ist sie in so fern doch ein Gegenstand derselben. Gar oft kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der schönen Künste haben, aus dem gesuchten Uebergang, von undeutlicher Erkenntnis zur deutlichen. Wir loben den Dichter, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatischen Dichter, der eine verwinkelte Handlung deutlich entfaltet, und so zu Ende bringt, daß jede Ursache ihre natürliche Wirkung erreicht. In dem Umfang der schönen Künste, giebt es häufige Schönheiten von dieser Art. Also kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer diese am besten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menschen, die dieses Vergnügen nicht kennen, weil sie das Bestreben deutlich zu erken-

erkennen nie fühlen; diese würden also über diesen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man sagen, daß die verständigsten Menschen, sich am meisten bestreben, überall, wo es angeht, deutlich zu sehen. Dieses Bestreben aber kommt sowohl von einem dazu angebohrnen Triebe, den Menschen von viel Verstand haben, als von langer Übung durch Erlernung der Wissenschaften. Ob ein Werk der Kunst gut angeordnet sey, daß das Ganze einen gewissen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verteilte Handlung sich gut entwickele; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beschreibung ordentlich und bestimmt sey; ob ein Bild, ein Gleichniß, eine Metapher, von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich sey, und noch andre Fragen dieser Art, kann der Verständigste und der Philosoph am besten beantworten, wenn er sonst gleich weder Kennniß der schönen Künste, noch einen gewissen Geschmack hat.

Hingegen bleibt ein Zwang des Vergnügens aus deutlicher Erkenntniß, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in so fern er daher entsteht, bloß dem Künstler und dem Kunstrichter; das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntniß der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunst setzt eine Wissenschaft voraus, die der Kunstrichter in dem vollkommenen Werk anschauend erkennt. Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzelne Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landschaft, hat der die Theorie seiner Kunst besitzende Mahler, alle Regeln der Perspektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und sieht die Uebereinstimmung des Werks mit denselben. Gar oft ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunstrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlt. Wo die Rede von dieser Art der Vollkommenheit ist, da sind sie die einzigen Richter.

Nun ist noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil sowohl über ganze Werke, als über einzelne Theile derselben betrifft. Denn in jedem Werke der Kunst, machen die Schilderungen, oder die Darstellung gewisser in der Natur vorhandenen Dinge, das vornehmste des Inhalts aus. Die

Dichtkunst schildert Charaktere der Menschen, bildet jede Tugend und jedes Laster ab; drückt die Sprache jeder Leidenschaft und Empfindung aus; dieses thut auch die Musik, und die zeichnenden Künste bestehen ganz aus Schilderungen. Es scheint der wichtigste Theil ihrer Vollkommenheit zu seyn, daß diese Schilderungen bis zur Täuschung natürlich seyen. Wer soll nun dieses beurtheilen? Hier ist die Antwort sehr leicht. Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunst eigene Art des Ausdrucks richtig versteht. Hierzu gehört nun wieder gar keine Kennniß der eigentlichen Kunst. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verstehen, ist es möglich zu beurtheilen; ob die Töne die man höret, ein richtiger Ausdruck einer leidenschaftlichen Sprache seyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur sehr helle Vorstellungen von Physiognomien, von redenden Gesichtsbildungen und Stellungen hat, ist ein zuverlässiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem historischen Gemälde: und so ist ein Kenner der Menschen ein guter Richter, der Gedichte, wenigstens der einzeln Theile, da Menschen und menschliche Eigenschaften geschildert werden. Die besten Richter sind in diesem Stück die, in deren Köpfen das reineste Tageslicht leuchtet. Dieses ist nicht allemal der Fall der Künstler; die gar oft durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorstellungen sind die lebhaftesten, aber nicht allemal die richtigsten und deutlichsten.

Doch wird hier allerdings auch Übung in dem jeder Kunst eigenen Ausdruck erfordert. Man mag noch so deutliche und so bestimmte Begriffe von allem, was zum Menschen gehört, haben; so kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man sich nicht völlig mit seiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdrucks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und so verhält es sich auch mit den übrigen Künsten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältnisse nachgedacht, und sein Auge nie an Zeichnung und Gemälden geübt hat, dem ist doch in der Sprache der zeichnenden Künste nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unsrer Vorstellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunst.

Kunsterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunst erlangt wird. Demnach urtheilet der philosophische Kenner hier am besten; obgleich auch jeder Mensch von hellem Geist wol urtheilen kann.

(*) S. Werte der Kunst.
Noch ist vielleicht die wichtigste der hier untersuchten Fragen übrig. Was wird dazu erfordert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerst muß der Grund angegeben werden, auf den sich dieses Urtheil stützen soll; darüber ist in einem andern Artifel gesprochen worden. (*) Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunst auf etwas bestimmtes abzielen müsse. Seinen Zweck, das was es seyn soll, muß man aus seiner Art abnehmen können. Ist dieses geschehen, so hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen ist, und der wird es am besten beurtheilen, der sowol das Urbild, als das Werk am vollkommensten gefaßt hat: fehlt uns das Urbild, so können wir dem Werk überhaupt keine Stelle nicht anweisen. Welcher verständige Mensch würde die Frage beantworten, ob ein gewisses Instrument gut sey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen soll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art sehen; so könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleiß und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt sey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Festigkeit habe: aber ob der Baumeister in der Anlage, und in der Einrichtung, sich als ein verständiger Mann, oder als ein leichtsinniger Kopf gezeigt habe, davon können wir gar nichts sagen. Wir wissen ja nicht, was es für ein Gebäude ist.

Es giebt gar viel Liebhaber, die diese so sehr einfache und so einleuchtende Grundsätze der Beurtheilung ganz aus den Augen setzen. Und daher kommt es, daß sie denn auf gutes Glück loben und tadeln, oder daß sie sich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wissenschaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunst zu urtheilen. Dieser Wahn macht, daß sie jedem, den sie, bisweilen sehr unverdienter Weise, für einen Kenner halten, nachsprechen, und aus vollem Munde loben, oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß so mancher

Zweiter Theil.

Künstler ohne Verdienst, oder Schuld, in einem guten oder schlechten Ruße steht.

Gleichwol ist es keine schwere Sache zu wissen, was in jeder Kunst, jede Art des Werks eigentlich seyn sollte. Wenn fällt es schwer zu begreifen, daß das historische Gemälde Menschen vorstellen müsse, die in einer interessanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall versammelt sind; daß des Malers Schuldigkeit ist, uns diese Handlung so vorzustellen, daß das was jede der gemahlten Personen dabey empfindet, in ihrem Gesicht, in ihrer Stellung, und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrückt werde? Hat man nun Begriffe von einer solchen Handlung; besitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenschaftlichen Mienen, Gebehrden, und Stellungen; so ist gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wissen, daß jedes Tonstück entweder Aeufferungen eines in Leidenschaft gesetzten Herzens, durch den Gesang ausdrücken, oder unser Gemüth in gewisse Empfindung setzen soll? Selbst die Werke der dramatischen Dichtkunst, über deren Beschaffenheit die Kunstrichter so geheimnißvoll sprechen, sind gar nicht schwer zu beurtheilen. Man darf sich nur erst sagen, daß das Schauspiel eine interessante Handlung vorstellen müsse, bey welcher wir das Verhalten der interessirten Personen, so natürlich vor uns sehen, als wenn die Sache selbst vor unsern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauspieler nicht bloß für diesen Fall erdichtete, sondern wirklich in diesem Handel begriffene Personen wären. Welcher Mensch von einigem Nachdenken wird sich denn scheuen sein Urtheil zu sagen, ob das Schauspiel ihm das wirklich gezeigt hat, was er hat sehen wollen? Oder was für Wissenschaft gehört dazu, zu sagen, ob die Handlung die wir sehen, eine interessante und natürliche Handlung sey; ob dieser Mann, den man uns, als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachsüchtigen Menschen beschrieben hat, wirklich ein solcher sey?

Also brauchen bloße Liebhaber sich gar nicht um die Regeln der Kunst, sondern bloß um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zweck der verschiedenen Arten der Kunstwerke zu bekümmern. Nach diesen Begriffen, können sie ohne alle Kunsttheorie, das Wesentlichste von dem Werth solcher Werke

DD dd

Werke selbst beurtheilen. Rousseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verstandes und Herzens geschriebenen Bücher, einen sehr einfachen Grundsatz angegeben, der sich leicht auf die Beurtheilung der Kunstwerke, in so fern sie zu allgemeinem Gebrauch bestimmt sind, anwenden läßt. „Ich meiner seits, läßt er jemand sagen, habe keine andre Art, das, was ich lese zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthsstimmung achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorstellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leser nicht zum guten lenkt.“ (*) Mit diesem Grundsatz ist es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

(*) Nouvelle Héloïse T. I. Let. 18.

Und eben so leicht würde die Beurtheilung der Kunstwerke seyn, wenn unsre Kunstrichter und die Verfasser der mannigfaltigen periodischen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geschmacks beurtheilet werden, sich angelegen seyn ließen, anstatt so viel Geheimnißvolles von den Regeln der Kunst, in einer dem gemeinen Leser unverständlichen Kunstsprache, zu sagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfsen, selbst zu urtheilen. Dieses wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die Wahre und gar einfache Theorie der Kunst überhaupt, und jedes Zweiges derselben besonders, vorbrächte, danach urtheilte, und so die allgemeine Critik in ihrer wahren Einsicht darstellte, und auf populäre Kenntniß zurückführte.

Man überlasse den Künstlern und Kunstrichtern über die Geheimnisse der Kunst, und über die Regeln zu urtheilen, und halte sich an die Wirkung, die ihre Werke auf verständige und nachdenkende Menschen machen. Wenn ist etwas daran gelegen zu wissen, nach was für Regeln das Kleid gemacht ist, das ihm gut sitzt und commod ist; oder wie die Speise zubereitet worden, die ihm gut schmeckt, und wohl bekommt? Man bestimme sich nur erst überhaupt um helle und richtige Begriffe, und halte sich ein Urtheil über die Beschaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was sie eigentlich seyn soll. Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst; so läßt er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber, zuletzt ein Kenner werden. Man sehe, daß bey einem noch etwas rohen Volke, dramatische Schau-

spiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geschmak dieses Volkes für solche Schauspiele nach und nach anzubauen. Wenn dieser Kenner verständig genug ist; so wird er sich begnügen das Volk nur auf die ersten Grundbegriffe der dramatischen Kunst aufmerksam zu machen. Er wird ihm sagen, daß es die verstellten Menschen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derselben, gerade so beurtheilen soll, wie es die Menschen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor sich findet; er wird ihm bloß rathe, das für schlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch schon einigermaßen kennt, widerspricht; die erdichteten Menschen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur ist, die abgeschmackt reden und handeln, wie gar kein Mensch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug seyn; ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder schon verfeinert seyn, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Diese Dinge werden sich allmählig von selbst einfinden. Wenn der Mensch nur einmal auf dem rechten Weg des Geschmacks und des Nachdenkens ist, so geht er von selbst weiter. Aber wenn man durch willkürliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverständlicher Vorschriften, den Weg schwer gemacht hat, dem ist hernach sehr schwer wieder fortzuhelfen.

K i r c h e.

(Baukunst.)

Aus der Bestimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeister den Plan seiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen igt die gemeinsten öffentlichen Gebäude sind, so verdienen sie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeisters. Meistentheils sind sie zu einem doppelten Gebrauch bestimmt; zur Anhörung der geistlichen Reden, und zur Feyer gottesdienstlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Protestanten, wo das erstere die Hauptsache ist; andre aber, wie die größten und prächtigsten Kirchen der Römisch-Catholischen Christen, sind vorzüglich zum zweyten Gebrauch bestimmt, und der erstere ist nur zufällig. Es war demnach unüber-

legt,

legt, wenn ein Baumeister beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet sind, werden natürlicher Weise so angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Absseiten, und den Chor. Das Schiff ist der vornehmste und größte innere Platz auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien steht. Die Absseiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her, gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor ist der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum ist er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über dasselbe erhoben, damit alles was darauf vorgeht, von dem im Schiffe versammelten Volke könne gesehen werden. Die Halle ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz stoßen.

Am der vordern Seite des Chors steht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor selbst ist nach einer eyförmigen Figur abgeründet, und hat von oben seine eigene gewölbte Decke. Beydes darum, weil der Chor der Platz ist, wo die zum Absingen der Hymnen und anderer Gesänge bestellten Sänger stehen. Darum muß der Baumeister den Chor nach den Regeln der Akustik, oder der Wissenschaft, der besten Verbreitung des Schalles einrichten. Was in dem Chor gesungen wird, muß ohne verwirrenden Widerschall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben dem Chor sind noch ein paar besondere Abtheilungen, davon eine die Sacristey genannt wird, wo die zum Gottesdienst gehörige Geräthschaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienstlichen Feyer sich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchturm und unter das Dach der Kirche führt. Insgemein hat das Schiff seine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geschmack, der in einer solchen Kirche, sowohl in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich herrschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk

der Baukunst, wo der Baumeister so viel großen Geschmack nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblick, muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Aug vom Ganzen abziehen, muß nichts da seyn: auch nichts schimmerndes, das nur blendet. Einfach mit Größe verbunden, ist der Charakter einer vollkommenen gebauten Kirche. Darum sind einzelne, hier und da zerstreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Deckengemählde über dem Schiff, ist das Vorzüglichste. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, so müssen sie sich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile desselben ausmachen, welches allemal möglich ist. Alle einzelne Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, so gebräuchlich sie auch sind, streiten gegen den wahren Geschmack, der in einem solchen Gebäude herrschen soll.

Vielleicht ist eine einzige besondere Anmerkung hinlänglich, einem verständigen Baumeister die vorgehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es ist in Brüssel eine Kirche, (auf den Namen derselben besinne ich mich nicht mehr) wo an an jedem Pfeiler des Schiffs, die Statue eines Heiligen steht. Diese Statuen sind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude, aber zum Ganzen thun sie nicht die geringste Würkung, weil jede für sich steht, die eine vorwärts nach dem Altar, die andre gerade vor sich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. s. f. Wie leichte wär es da gewesen, alle diese Statuen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte sie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn sie dem Volke das Beispiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Person. Dergleichen Verzierungen dienen die Würkung des Ganzen zu verstärken, und sind der wahren Absicht der Kunst gemäß.

Es ist sehr gewöhnlich, daß an den Absseiten der Hauptkirchen verschiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieses ist, ob es gleich durchgehends üblich ist, ein Mißbrauch, gegen dessen Fortpflanzung die Baumeister arbeiten sollten. Denn dieses hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz besondere Gelegenheiten dienende gottesdienstliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Men-

sehen kommen; können ja besondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieses wenige kann hinlänglich seyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen, oder bauen lassen, zu zeigen, wie nöthig es sey, überall auf den wahren Zweck der Sachen zu sehen. Auch diesem Theile der Kunst, fehlet es noch an einer wahren gründlichen Kritik, die den Baumeister in seinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkürlich verfährt, so läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die protestantischen Kirchen, erfordern eine andre Anordnung, der Chor kann ganz wegb bleiben, wenn nur an dessen Stelle, am Ende des Schiffs ein etwas erhabener Platz ist, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke sichtbar sind. Auch die Absseiten sind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk versammelt ist, ehe mit dem Gottesdienst der Anfang gemacht wird. Indessen schaden die Absseiten nichts, wenn sie als Gänge gebraucht werden: nur müssen sie nicht, wie häufig geschieht, zu eben dem Gebrauch bestimmt werden, als das Schiff; denn es ist geradezu ungerecht, das Volk auf Plätze zu stellen, wo es weder den Prediger, noch die Geistlichen sehen kann, die in andern gottesdienstlichen Verrichtungen begriffen sind. Kirchen wo diese Ungereimtheiten vorkommen, und sie sind nicht selten, beweisen, wie wenig man auch in einem so wichtigem Gebrauch der Baukunst, nach Grundsätzen verfährt.

Das Wichtigste bey Anordnung einer protestantischen Kirche, ist eine solche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche, der Prediger von vorne gesehen und auch verstanden werde. Dazu ist nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteste. Ein nicht allzulängliches Viereck, geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der Längern, sondern an einer schmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung ist es, die ich irgendwo gesehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstisches und Taufsteines, eine Art einer sogenannten Emporkirche steht, an deren Mitte die Kanzel ist.

Um in solchen Kirchen den Platz ins engere zusammen zu ziehen, wird oft über die Absseiten eine offene Gallerie herumgeführt, die man Emporkirchen nennet, weil der Platz, da das Volk sitzt,

empor gehoben ist. Dieses ist überall nöthig, wo die Versammlung sehr zahlreich ist, und der Zuhörer über Tausend sind. Denn ein Schiff diese zu fassen, würde schon zu groß seyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verstanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen bestimmt sind, erfordern inwendig eben keine Pracht, wenigstens keinen Reichthum; denn dieser würde nur die Aufmerksamkeit stören. Also kann man sich hier mit edler Einfachheit, und mit den schlechterdings wesentlichen Verzierungen der Baukunst begnügen. Aber diese Kirchen müssen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieses die Zuhörer, die den Prediger im Gesichte haben müssen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet seyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anstand haben, daß kein Mensch von Geschmack sich an irgend etwas stoße. Weiß sollten Decken und Wände, nicht gelassen werden, weil sie blenden; eine sanfte grünliche oder röthliche Farbe, schicket sich besser. Ueberall aber mußte auf die höchste Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit gesehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den ersten Anblick Größe und Würde zeigen. Große Pforten; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuser; weit mehr glattes, als buntes; wenigstens ein schönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verschmücktes Hauptportal. Die Thürmer, wenn sie nur gute Verhältnisse haben, geben den Kirchen ein schönes Ansehen. Weit mehr aber eine Cupel. Die sehr hohen und schmalen, wie Nadeln gespizten Thürme sind Einfälle eines schlechten arabischen Geschmacks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, stehen am besten.

Schon die Griechen hielten in den schönsten Zeiten der Baukunst, die jönische Ordnung für die schicklichste zu den Tempeln ihrer Götter (*), und sie ist es auch für unsre Kirchen. Wir wollen die dorische Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeister die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieses nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnschädeln von Opferrathen zu verzieren. Was sich für einen heidnischen Tempel schikte, kann darum nicht an einer Kirche stehen.

(*) S. Ionisch.

Billig sollten alle Kirchen auf ganz freie Plätze gesetzt seyn. Nur die Klosterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöstern müssen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnisplätze zu machen, ist ein Mißbrauch, über den schon lange geschrieben wird. Zu Monumenten für Verstorbene könnten sie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis selbst.

Die größte, schönste und prächtigste Kirche der Welt ist wol die Peterskirche in Rom, und nach dieser die Paulskirche in London. Beide gehören unter die größten Werke der Baukunst, die jemals unternommen worden. Der Jesuit Bonanni hat eine eigene Geschichte der Peterskirche geschrieben. (*) Um denjenigen Lesern, die selbst nicht an die Quellen der Kunstnachrichten kommen können, einigen Begriff von diesem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an.

Das Ganze dieses erstaunlichen Werks besteht aus der Kirche selbst, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit ist. Diesen Vorhof schließen zwey bedeckte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen stehen. Das Dach über die beyden Säulengänge ist flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, besetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegen über, steht der berühmte Obeliscus des Sesostris, den ehemals der Kaiser Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabst Sixtus V. durch den berühmten Baumeister Fontana in diesen Vorhof hat setzen lassen. (*) Dieser Obelisk ist von

(*) Die Beschreibung des Schiffes auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beim Plinius Hist. Nat. L. XVI. c. 40. lesen.

Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Postament, daß an sich 32 Fuß hoch ist. Die Kirche selbst ist ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauern mit eingerechnet, beträgt 970 römische Palmen, oder 666 $\frac{2}{3}$ pariser Fuße. Die Breite des Gewölbes über das Schiff ist 123 Palmen, und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauern 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt sich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeister della Porta und Fontana ausgeführt worden. Am Haupteingang ist eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen ist.

Den Anfang zu diesem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeister Bramante. Nachher haben die größten Meister der Kunst, M. Angelo,

Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Baroni, Bernini u. a. ihre Kunst daran gezeigt. Fontana der ein eigenes Werk über diese Kirche geschrieben hat, schätzt, daß es zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die innwendigen Schönheiten an Gemälden, Statuen und Denkmälern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zuletzt an die Cupel 215 Fuß hoch, und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß. (*)

(*) S. Description de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guill. Dugdale et de Christ. Wren.

Kirchen Musik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsezer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernähme, die Materie von der mannigfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grundaus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdecken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches, als unschicklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichsten Formen der Kirchenmusik einschränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerst kommt der Choral in Betrachtung, oder das Absingen geistlicher Pieder von der ganzen Gemeinde, welches nach, und nach verschiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Pieder ursprünglich einstimmig, und die Gemeinde sang sie im Unisonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein solcher Gesang klinger, da viele Stimmen be-

ständig Octaven gegen einander machen. Man hat das Wiedrige dieses Gesanges durch die Orgeln etwas zu verbessern gesucht; wiewol es nicht hinlänglich ist. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Gesang vierstimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten ist. Die ursprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal festgesetzte Gesang genannt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geschieht es noch ißt, daß in den meisten Kirchen von der Gemeinde nur die ursprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus gesungen wird, da die andern Stimmen unter einen besonders dazu bestellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonsezer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach seinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertiget. Und hieraus läßt sich auch verstehen, was die Lehrer der Musik damit sagen wollen, wenn sie in der Anweisung zum Satz vorschreiben, daß der Cantus Firmus bald in diese, bald in eine andre Stimme soll verlegt werden. Von diesem unverzierten und schlechten Choral ist in einem besondern Artikel gesprochen worden. (*)

(*)
Choral.

Man hat hernach diesen Choral nicht nur noch mehrstimmig gemacht, sondern ihm noch verschiedene andre Formen gegeben, und einige Stimmen davon verschiedentlich ausgeziert: daher der sogenannte figurirte Gesang entstanden ist, von dem gegenwärtig so viel Mißbrauch gemacht wird, daß man ofte sich bey der Kirchenmusik besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey.

Der figurirte Kirchengesang hat nach Verschiedenheit der Gelegenheiten mancherley Gestalt angenommen. Der Choralgesang selbst wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beygehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugewart gesetzt sind, begleitet wird. Diese Art kann von großer Würkung seyn, wenn der Tonsezer sich nur keine Ausschweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruck sieht. Sie schicket sich auch nicht zu jedem Inhalt des Gesanges, sondern nur da, wo natürlicher Weise eine Menge Menschen zugleich verschiedentliche Empfindungen äußern können. Es

würde höchst ungereimt seyn, stille Empfindungen der Andacht auf solche Weise setzen zu wollen.

Um den Gesang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterstützen, wurden auch Instrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviole wurden zum begleitenden Bass, und die Posaunen um einige Singestimmen zu verstärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrigen Instrumente in die begleitenden Mittelstimmen ein.

Um dem Kirchengesang mehr Mannigfaltigkeit zu geben, suchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzelne Verse nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige Choralmäßig, andre durchgehends als Fugen gesetzt, und dena verschiedentlich von ausfüllenden Instrumentstimmen begleitet wurden. Auf diese Art werden bisweilen Psalmen und Hymnen gesetzt. Dabey hat nun der Tonsezer vorzüglich darauf zu achten, daß diese Abwechslungen nicht willkürlich seyn, sondern sich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus so gemacht seyn, daß einige Verse desselben am besten nach Art eines Chors, andre, als eine rauschende Fuge, und noch andre, nur von einem oder von zwey, oder drey Sängern, gesungen werden. Dieses muß der Tonsezer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus, auf die schicklichste Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer solchen Musik macht, den Inhalt zu diesen Abwechslungen einrichten.

In der römisch Catholischen Kirche hat die Kirchenmusik ihre bestimmten und festgesetzten Formen, die unverändert beygehalten werden; bey den Protestanten aber haben Dichter und Tonsezer sich neue Formen erlaubt, und sind nicht allemal glücklich dabey gewesen. Mit der Einführung geistlicher Cantaten haben sich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweifende Geschmak der Opernmusik herein gekommen. In einigen protestantischen Kirchen Deutschlands ist man so gar auf den abgeschmackten Einfall gekommen, die Kirchenmusik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beständig untereinander abwechseln; so daß eine Handlung von verschiedenen Personen vorgestellt wird. Eine Erfindung eines wahrwichtigen

Kop-

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

1000

100

100

100

100

100

und der Ton zu seyn. Es läßt sich mathematisch beweisen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abstehen, wenn die Schläge, des einen noch einmal so geschwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und so kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geschwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedruckt werden.

Man hat auf diese Art gefunden, daß der Tiefste in der Musik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer ist, als das sogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchste brauchbare Ton aber, oder das viergestrichene c, in gleicher Zeit 3760. (*) Wenn das erwähnte unterste C. 30 Schläge in einer Secunde thut, so thut seine Octave, 60 Schläge in derselben Zeit. Darum kann man sagen, der Unisonus verhalte sich zur Octave, wie 30 zu 60 oder wie 1 zu 2. Also drukt das Verhältniß 1 : 2 die Octaven aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2 : 3. die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Dadurch wird nun der Ausdruck aller Intervalle durch Zahlen, so wie er durch dieses Werk überall gebraucht worden ist, (*) verständlich. Einige Tonlehrer drücken die Verhältnisse durch die Länge der Saiten aus. Beydes kommt auf dieselben Zahlen heraus. Denn es ist erwiesen, daß bey klingenden Saiten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Saiten erfolgt; (*) (wenn nämlich die Saiten sonst gleich und gleich stark gespannt sind,) so daß eine noch einmal so viel Schläge thut, als eine andere, wenn diese noch einmal so lang ist. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Saiten ausdrücken; in welchem Fall dieselben Zahlen nur umgekehrt werden. Also müßte nach dieser Art das Verhältniß der Octave durch 2 : 1, der Quinte durch 3 : 2 ausgedrückt werden. Dieses sey von der Höhe und Tiefe des Klanges gesagt.

Aus der wahren Beschaffenheit des Klanges hat man auch entdeckt, woher die Reinigkeit eines Tones entsteht; man hat gefunden, daß der Ton rein ist, dessen Schläge durchaus gleich geschwind sind, und sich durch Punkte vorstellen lassen, die alle gleich weit von einander abstehen , da der unreine, unmusikalische Ton aus Schlägen besteht,

die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte die bald weiter bald enger stünden. Auch hat man gefunden, daß dieses Unreine des Tones, bey Saiten daher kommt, daß die Saiten bisweilen an einigen Stellen dicker, oder dünner sind, als an andern.

Noch wichtiger als dieses, ist die Entdeckung der wahren Ursache der Unnehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen diese wichtige Sache so genau, als möglich ist, entwickeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geschehen ist, jeden festen, aus nicht zuunterscheidenden Schlägen bestehenden Schall, einen Klang nennen wollen, so giebt es unangenehme, und zur Musik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr schnatternde, oder klappernde, als singende Töne bilden. So ist das Rasseln der Räder an einem sehr schnell gehenden Wagen. Es besteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fließen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht; ist auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Saite, einer reinen Glocke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unserm Gehörkreis liegt, ist angenehm: dessen wird kein Mensch in Abrede seyn. Da nun beides, das Rasseln eines Rads, und das Klingen einer reinen Saite, aus schnell und allenthalb in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzeln Schlägen besteht, woher kommt es, daß dieser angenehm ist?

Die Entdeckungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Saiten gemacht hat, haben auch die Auflösung dieser Frag an die Hand gegeben oder doch bestätigt. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Saite zu berechnen wußte, und schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Saite, einem geübten Gehör, außer dem Unisonus, oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdeckung, wozu aber bloß ein feines Gehör erfordert ward. Um dieses jedem Leser deutlich zu machen, wollen wir also setzen, man schlage eine wol gespannte und reine Saite an, die den Ton C angebe; wer nun ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt er höre zugleich; wiewol in geringer Stärke, die

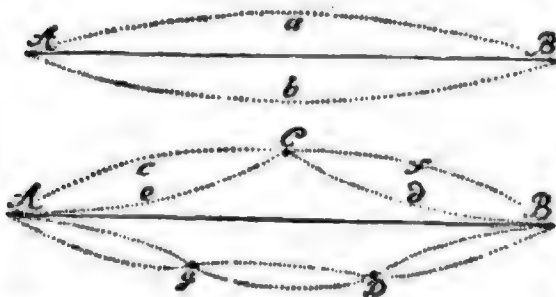
(*) S. Eulers Tentamen Novae theoriae Musicae c. 1. §. 13.

(*) Man sehe besonders die Art Consonanz; Dissonanz; Intervall.

(*) S. Art. Wohlklingend.

Töne c, g, 7. 7. folglich ein Gemenge, oder einen Accord verschiedener und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde; jeder Ton ist ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu seyn.

Diesenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Saite mathematisch untersucht haben, worin der Engländer Taylor zuerst glücklich gewesen ist, haben gefunden, daß eine etwas lange Saite, wenn sie gestrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erweckt) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Saite, jeder für sich noch besondere Schwingungen machen. Einigermassen läßt sich dieses mit Augen sehen. An dem Hoffeldischen Bogenflügel (*) hab ich die besondern Schwingungen der Theile der tiefsten Basssaiten gar ofte und sehr deutlich gesehen. Man stelle sich, um dieses deutlich zu fassen vor, A B sey eine Saite, deren Ton eine Octave tiefer ist, als unser C.



Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwünget, so daß sie wechselsweise in die Lage A a B und A b B kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie A C, C B, A g, g D, D B u. s. f. und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieses ist die wahre Ursache, warum man in einem Klang viel Töne hört. Die Schwingungen der ganzen Saite erwecken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnißmäßiger Zahl seiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Saite, macht

ihre besondere Schwingungen, A c C, A e C, C f B, C d B, in halber Zeit, und erweckt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, sechste und folgende Theile, der ganzen Saite machen, jeder wieder seine Schwingungen, und erwecken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. s. f. Man stelle sich also viel gleichgespannte und gleichdicke Saiten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen:

$$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9} \text{ u. s. f.}$$

so ist, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Saite 1 aus den Klängen aller übrigen Saiten zusammengesetzt, und ein seines Ohr unterscheidet wenigstens die vier oder fünf ersten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Consonanz sind diese in einem Klang enthaltene Töne, auf dem Notensystem vorgestellt. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne, gerade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt, erst den Einklang 1. denn die Octave $\frac{1}{2}$, denn die Duodecime $\frac{1}{3}$ u. s. f.

Wenn wir nun dieses voraussetzen, so läßt sich begreifen, warum der Klang der Saiten, besonders der Basssaiten, etwas so volles, das Gehör so vergnügliches hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eines wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Es läßt sich aus dieser wichtigen Entdeckung ungemein viel nütliches für die Musik herleiten, wovon bereits in dem vorhergehenden, (*) verschiedenes vorkommt. Ein neuerer französischer Schriftsteller Jarnard hat einen nicht ganz nützerathenen Versuch gemacht, fast gar alle Grundsätze der Harmonie, des Gesangs, und des Taktes daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen lesen wird. (*) Sein Versuch verdienet weit mehr Beyfall, als der den Rameau, aus der noch unvollkommenen Kenntnis dieser Sache gemacht hat; wodon er und seine meisten Landsmänner, ein gar zu unbescheidenes Ruhmen gemacht haben.

Etwas seltsam ist es, daß unser Tonssystem einige der vorhererwähnten harmonischen Töne einzeln ausgeschlossen hat, als den Ton $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ und andre. Der erwähnte französische Schriftsteller, bringet sehr darauf, daß man sie einführe, und in Deutschland hat vor ihm Hr. Kirnberger angetragen, wenigstens

(*) Man sehe die Artikel, Bass; Consonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.
(*) Recherches sur la théorie de la Musique par Mr. Jarnard à Paris et à Rouen 1769. 8o.

den

(*) S.
Sphm.

den Ton $\frac{1}{2}$, der in unserm System zwischen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen. (*)

Ueber die Bedeutung des Wortes Klang, merken wir noch an, daß der Schall, in so fern er anhaltend und wolklingend ist, mit dem Worte Klang, der Klang aber, in so fern er hoch oder tief ist, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Aufsehung der Reinigkeit, sagt man zwar von einer einzelnen Saite, sie habe einen reinen Ton (besser Klang) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin oder einem Clavier, sie habe einen guten Klang.

K l a n g.

(Redende Künste.)

(*) S.
Art. S.
Sang. S.
461.

Das menschliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Wesen zu geben, wodurch sie den äußern Sinnen empfindbar werden; eines für das Gehör, das andere für das Gesicht. Jenes ist weit fruchtbarer als dieses, weil das Gehör stärker empfindet, als das Aug. (*) Wir betrachten hier den Klang, oder Schall bloß in so fern er ein Mittel ist einzelne Begriffe, oder zusammengesetzte Vorstellungen, andern vermittelt des Gehörs mitzutheilen. Es ließe sich zeigen, daß in diesem Behuf von unsern Sinnen keiner so tauglich sey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulassen, hier als bekannt annehmen. (†) Hier zeigt sich also gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in so fern sie Klang ist. Wir wollen uns aber hier bloß auf das Nöthigste einschränken.

Man bedenke, wie schwach und die Sprach ruhren würde, wenn wir sie bloß in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich wenigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtig-

(†) Dem daran gelegen ist, alles, was hier und da, von der ästhetischen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweise ich auf die Vergleichung unserer Sprache, die ich in dem vierten Abschnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen

Zeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreierley Art äußern. Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter prägt er einzelne Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesetzte Vorstellungen, hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form zu bringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.

Die Theorie der redenden Künste betrachtet demnach den Klang, in Absicht auf einzelne Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenschaftliche der Töne. Hier schränken wir uns auf den ersten Punkt ein; der andere ist in die Artikel Wolklang und Perioden vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des leidenschaftlichen Ausdrucks vor.

Der Endzweck der Beredsamkeit und Dichtkunst erfordert, daß jedes einzelne Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenschaftliche sieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es schnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erstere erweckt Aufmerksamkeit und zwinget und Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorstellung, und das dritte den fortdauernden Besitz derselben. Hieraus läßt sich leicht bestimmen, wie die Wörter der Sprache in Ansehung des Klanges müssen beschaffen seyn, wenn sie den redenden Künsten diese drey Vortheile verschaffen sollen. Ihre erste Eigenschaft ist, daß sie laut und volltönend seyn, und mit gehöriger Stärke gleichsam anpothen, um auch bey mitleidmässiger Aufmerksamkeit ihre Wirkung zu thun. Was dazu gehöre ist leicht zu sehen; viel und volltönende Selbstlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der Kehle, noch zu weit vor zwischen den Zähnen, oder bloß auf den Lippen gebildet werden. Dazu müssen noch starke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbstlauter. Je näher überhaupt die Aussprach einzelner Worte dem Gesange kommt, je stärker sind sie.

Die zweite Eigenschaft der Wörter ist ein deutlicher Klang. Den haben sie, wenn die verschiedenen

Essee 2

Enl.

Empfindungen, gegen das Ende angestellt habe. Auch wird man in Hrn. Herders Untersuchung über den Ursprung der Sprache, welche den Preis bey der Berlinischen Academie der Wissenschaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

wenn sie auch griechischer, oder noch fremderer Abkunft wären. Wenn damit gedient wäre den Dichter in seiner Sprache zu lesen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

Klarheit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen den Gegenstand unsrer Vorstellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, so bestimmen und so kenntlich fassen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenstand zu unterscheiden. Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das besondere und seine einzelne Theile klar sind.

Die Klarheit eines Gegenstandes wirkt auf mehr als einerley Art so vorthellhaft auf die Vorstellungskraft, daß sie bey der Theorie der schönen Künste in mehreren Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenstand, der bestimmt soll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und so ist sie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen sehen soll. Dann der menschliche Geist hat einen unauslöschlichen Hang, die Sachen auf die er einmal seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, klar zu sehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns spricht; wenn man uns etwas zeigt, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug sehen können; so werden wir dadurch in merckliche Unruhe gesetzt. Also müßte schon deswegen allein jeder Gegenstand des Gesichts, den uns die Künste vorstellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der schönen Künste, und jeder Haupttheil, der schon für sich eine bestimmte Würfung thun soll, muß, wo nicht, wie von hellem Sonnenschein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künstler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in so fern es sich auf einmal fassen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile desselben besonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, ist bey allen Schönheiten einzelner Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzusehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemälde, das im Ganzen nichts verständliches vorstellt, darum, daß hier und da eine schöne Figur, oder eine schöne

Gruppe könnte herausgeschnitten werden, für ein schönes Gemälde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künstler zu sehen, um sie zu erreichen? Was ist in einem Werk der schönen Künste Klarheit des Ganzen?

Am leichtesten ist diese Frage bey einem Gemälde zu beantworten, und von dieser Gattung kann die Antwort auch auf Werke anderer Gattungen angewendet werden. Die horazische Maxime *ut pictura poesis*, kann auf alle Künste ausgedehnt werden. Also, wenn zeigt ein Gemälde Klarheit im Ganzen?

Unstreitig alsdenn, wenn ein verständiger Beurtheiler seinen Inhalt, aus dem, was vor ihm liegt bestimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks seinen Inhalt erzählen, das Hauptinteresse, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und sagen kann, wie er mit dem Ganzen zusammenhängt, und was er zum Ganzen wirkt. Nach diesen wenigen Begriffen ist es leicht, jedes Werk in Ansehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht lesen, oder ein Drama sehen, so dürfen wir nach Vollendung desselben nur versuchen, ob wir diese Fragen beantworten können. Was für eine Handlung war dieses, wodurch veranlaßt, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen diese Wendung nahmen? Was hat dieser, und der von den handelnden Personen, zu der Sache beigetragen? Woher entsprung diese, und diese Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir sehen die ganze Handlung von Anfang bis zum Ende, nach allen Hauptumständen und Hauptpersonen, wie ein helles Gemälde vor Augen; so fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonstück, so dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Aeußerungen einer bekannten Leidenschaft, oder Empfindung übereinkommen; ob sie sich durch das ganze Stück allmählig verstärkt, oder ob sie bey demselben Grade der Stärke verschiedene Wendungen annimmt, wobei wir aber immer dieselbe Leidenschaft, oder Empfindung sprechen hören.

<p> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045 1046 1047 1048 1049 1050 1051 1052 1053 1054 1055 1056 1057 1058 1059 1060 1061 1062 1063 1064 1065 1066 1067 1068 1069 1070 1071 1072 1073 1074 1075 1076 1077 1078 1079 1080 1081 1082 1083 1084 1085 1086 1087 1088 1089 1090 1091 1092 1093 1094 1095 1096 1097 1098 1099 1100 1101 1102 1103 1104 1105 1106 1107 1108 1109 1110 1111 1112 1113 1114 1115 1116 1117 1118 1119 1120 1121 1122 1123 1124 1125 1126 1127 1128 1129 1130 1131 1132 1133 1134 1135 1136 1137 1138 1139 1140 1141 1142 1143 1144 1145 1146 1147 1148 1149 1150 1151 1152 1153 1154 1155 1156 1157 1158 1159 1160 1161 1162 1163 1164 1165 1166 1167 1168 1169 1170 1171 1172 1173 1174 1175 1176 1177 1178 1179 1180 1181 1182 1183 1184 1185 1186 1187 1188 1189 1190 1191 1192 1193 1194 1195 1196 1197 1198 1199 1200 1201 1202 1203 1204 1205 1206 1207 1208 1209 1210 1211 1212 1213 1214 1215 1216 1217 1218 1219 1220 1221 1222 1223 1224 1225 1226 1227 1228 1229 1230 1231 1232 1233 1234 1235 1236 1237 1238 1239 1240 1241 1242 1243 1244 1245 1246 1247 1248 1249 1250 1251 1252 1253 1254 1255 1256 1257 1258 1259 1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267 1268 1269 1270 1271 1272 1273 1274 1275 1276 1277 1278 1279 1280 1281 1282 1283 1284 1285 1286 1287 1288 1289 1290 1291 1292 1293 1294 1295 1296 1297 1298 1299 1300 1301 1302 1303 1304 1305 1306 1307 1308 1309 1310 1311 1312 1313 1314 1315 1316 1317 1318 1319 1320 1321 1322 1323 1324 1325 1326 1327 1328 1329 1330 1331 1332 1333 1334 1335 1336 1337 1338 1339 1340 1341 1342 1343 1344 1345 1346 1347 1348 1349 1350 1351 1352 1353 1354 1355 1356 1357 1358 1359 1360 1361 1362 1363 1364 1365 1366 1367 1368 1369 1370 1371 1372 1373 1374 1375 1376 1377 1378 1379 1380 1381 1382 1383 1384 1385 1386 1387 1388 1389 1390 1391 1392 1393 1394 1395 1396 1397 1398 1399 1400 1401 1402 1403 1404 1405 1406 1407 1408 1409 1410 1411 1412 1413 1414 1415 1416 1417 1418 1419 1420 1421 1422 1423 1424 1425 1426 1427 1428 1429 1430 1431 1432 1433 1434 1435 1436 1437 1438 1439 1440 1441 1442 1443 1444 1445 1446 1447 1448 1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457 1458 1459 1460 1461 1462 1463 1464 1465 1466 1467 1468 1469 1470 1471 1472 1473 1474 1475 1476 1477 1478 1479 1480 1481 1482 1483 1484 1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493</p>

hinzusehen. Nur die hellsten Köpfe können gute Künstler seyn; die sich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorstellung verweilen, um sie bestimmt, und in völligem Lichte zu fassen. Jeder Mensch von einigem Genie, und ein wahrer Künstler mehr, als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht seine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der sich von seinen eigenen Vorstellungen, oder Empfindungen nie Rechenschaft giebt, überläßt sich dabei dem zufälligen Genuß dessen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Mensch will wenigstens das Vornehmste davon genau bemerken; er verweilt dabei, fragt sich selbst, was das ist, das er sieht; wohin das zieht, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entsteht die Bemühung alles klar zu sehen; er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau gefaßt hat. Scheinet sie ihm wichtig, so giebt er sich die Mühe länger dabei zu verweilen, sie von mehreren Seiten zu betrachten; sie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er sie in der höchsten Klarheit und Einsicht gefaßt hat.

Wer so mit seinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in seine Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie ist hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engeren Sinne Verstand und Urtheilskraft nennt, verbunden ist. Ohne lang anhaltende Übung entwickeln sich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum ist die Erlernung der Wissenschaften, oder in Ermangelung dessen, ein beständiger Umgang mit den hellsten Köpfen, für den Künstler eine höchst wichtige Sache. Der Verstand ist von allen Eigenschaften der Seele unstreitig der, welche sich am langsamsten entwickelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menschen behilft sich Lebenslang mit confusen Vorstellungen.

Hat der Künstler sich selbst klarer Vorstellungen versichert, ist er sich dessen, was er zeichnen, oder auf andre Weise vorbringen will, in dem Maasse bewußt, daß er sagen kann, was er eigentlich vorstellen soll, zu welcher Art der Dinge es gehört, und was es damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruck und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieses kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das bestimmteste weiß, was man sagen oder vorstellen will. Doch muß jede einzelne zusammengesetzte Vorstellung mit eben der Vorsicht behandelt werden, wie das Ganze. Man sieht Gemählde von Holländischen Meistern, wo nicht nur jede Gruppe, sondern jede Figur, auch wol jeder einzelne Theil einer Figur in Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Colorit eben so vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen solche Gemählde auch in den kleinsten Theilen die höchste Klarheit. So muß man auch in andern Künsten verfahren. Der Redner muß jede einzelne Periode besonders bearbeiten, so wie die ganze Rede; nur mit dem Unterschied, daß das Einzelne nicht die höchste absolute Klarheit, sondern den Grad derselben haben muß, der sich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache schiket. Nach diesen Verhältnissen, muß das, was man zu sagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger besondere individuelle Begriffe ausgedrückt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrücke sind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken, und der besonderte Ausdruck, der bloß auf einen einzelnen Fall zu gehen scheint, hat die höchste relative Klarheit. So hat, um nur ein Beispiel zu geben, die Aesopische Fabel, in so fern sie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrücken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten ist.

Daraus folgt überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erst alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorstellung stehen soll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrücke zur Vorstellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. sagt, daß die Zeit die Trauer über einen verstorbenen Gemahl lindert, so hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrücken abgefaßt ist, sehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine sagt:

Entre la veuve d'une année

Et la veuve d'une journée

La difference est grande. (*)

Und wenn man sagt; nach einiger Zeit der Trauer, haben sich die verlebten Vorstellungen von allerhand

(*) in der Fabel la Jeune Veuve.

hand Art wieder eingesunden; so hat dieser Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrücke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieser Dichter sagt:

En attendant d'autres atours
Toute la bande des Amours
Revient au colombier. (*)

(*) Eben
dasselbst.

Hat der Künstler den Gedanken deutlich gefaßt, so suche er vor allen Dingen ihn in der höchsten Einfachheit zu sehen, und lasse ihm nichts, als das Wesentliche. Erst, wenn er ihn in dieser einfachen Gestalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfnis der Sache, Nebengriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß diese nicht heller, als die wesentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken seine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebengriffe einmischt; darum muß nur das Nöthigste da seyn, und alle Nebensachen, müssen mehr durch Allgemeine, als durch besondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdrucks, wenn nur alle wesentliche Begriffe da sind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerksamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfachheit des Gedankens, ist die Kürze des Ausdrucks die schätzbarste Eigenschaft derselben. (*)

(*) S.
Kürze.

Hiernächst hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzelner Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denselbigen Begriffen, in denselben Ausdruck eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entstehen. Es lassen sich darüber keine besondere Regeln geben. Wenn daran gelegen ist, diesen Theil der Kunst recht zu studiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von besonderer Klarheit, den er bey großen Schriftstellern antrifft, Versuche zu machen, die Begriffe anders zu stellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig sollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler fleißig darin üben, daß sie Perioden, die etwas verworren sind, ihnen vorlegten, und sie die beste Anordnung zum klaren Ausdruck, heraussuchen ließen. Wo irgend ein besonderer Theil der Kunst große Übung erfordert, so ist es dieser.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen) oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben sie uns zu verstan-

den, ob das Nachstehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden sey, oder in was für einen andern Verhältnis es damit stehe; oder sie erinnern uns, die Aufmerksamkeit auf etwas neues anzuwenden. In dergleichen Verbindungen ist die griechische Sprach ungemein reich, und unter den Neuern haben die französischen Schriftsteller es in diesem Theil am weitesten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derselben den Deutschen, denen es vor kurzem in diesem Stile noch sehr gefehlt hat, bestens empfehlen. In der schwereren Kunst der Rede ist kaum etwas, woran man den sehr hell und bestimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermisst, als dieses.

Ueber die Wahl der Wörter, war in Ansehung der Klarheit noch sehr viel zu sagen, der eigentliche und bestimmteste Ausdruck ist, zur Klarheit allemal der Beste. Muß man aber um die Sache ganz nahe vor das Gesicht zu bringen, sich des figürlichen Ausdrucks, oder gar der Bilder und Gleichnisse bedienen; so müssen diese im höchsten Grade bestimmt und hell seyn.

Daß auch der Woklang zur Klarheit der Rede viel bestrage, ist schon in dem vorhergehenden Artikel erianert worden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer, als das erste Muster der Klarheit angeführt werden. Für die Beredsamkeit, müssen Demosthenes, und in dem einfachesten Vortrag Xenophon vor allen andern studirt werden. Von unsern einheimischen Schriftstellern, können wir in Ansehung des klaren prosaischen Vortrags Wieland, Lessing und Zimmermann, als die ersten classischen Schriftsteller empfehlen.

Kleidung.

(Zeichnende Künste. Schauspiel.)

Da in den Werken der schönen Künste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmaek und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgend etwas anstößiges, oder nur unschickliches darin vorkommt (*); so muß auch überall, wo man uns Personen für das Gesicht bringt, die Bekleidung derselben von dem Künstler in genauer Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil

(*) S.
Werke der
Kunst.

Theil der Wissenschaft aus, die sowohl zeichnende Künstler, als Schauspieler besitzen müssen.

Umständlich wollen wir uns hier über diesen Punkt nicht einlassen; weil ein paar allgemeine Grundsätze hinlänglich scheinen einem verständigen Künstler über diese Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schicklich seyn.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung absolut schön seyn könnte, einzulassen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn müsse. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweisen verschiedene Moden in denselben, die nur ein völliger Mangel des Geschmacks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorstehenden Spizen, wie vornehme Frauen in dem XIII und XIV Jahrhundert trugen, sind doch eine absolute Ungereimtheit. Und in diesem Falle befinden sich die steifen und weit herausstehenden Halsfragen, womit an einigen Orten, Magistratspersonen und Geistliche prangen; nicht weniger verschiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geschlechts, die in einigen Reichstädten und an verschiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, sondern durch neue Zusätze noch abgeschmackter gemacht worden sind. Ueberhaupt rechnen wir hieher alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches efiges Ansehen giebt. Der Künstler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verfleht; und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfschuß, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist; die ungeheure Fischbeinröcke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die größere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unansehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles steife und ungelentige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannigfaltigen Wendungen geschickt ist. Diese Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Personen von Geschmack, es sey daß sie sonst nach chinesischer, türkischer oder europäischer Art sich kleiden.

Zweyter Theil.

Man schreibt sonst den Künstlern vor, daß sie sich in ihren Vorstellungen nach dem Ueblichen, oder dem sogenannten Costume richten sollen; und es ist gar, daß sie es bis auf einen gewissen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstehenden Geschmack anzeigt, müssen sie das Uebliche verbessern. (*)

Ungereimte Kleidungen, kann man dem Künstler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zweck seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmackte getrieben werden, wie es die Schauspieler bisweilen thun. Ganz verrückte Köpfe, die man überall ins Tollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht ekelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll. Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, daß ganz Albernhe und Abgeschmackte an die Stelle des bloß Lächerlichen gesetzt zu sehen. Dadurch aber verfehlt man seinen Zweck ganz.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfordert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäfte, oder die Handlung darin sie begriffen sind. In der ganzen Welt ist man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen, und der Wahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König, mit Krone und Zepter vorstellte, wie bisweilen von Künstlern, die außer der Kunst keinen Verstand zeigen, geschehen ist. Etwas von dieser Unschicklichkeit, ist auch aus der ehemaligen Barbarey des Geschmacks hier und da in Schauspielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Personen in völlig feyerlichem Staat sieht, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden sind, und nun bloß häusliche Verrichtungen haben. Die Schauspieler sollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung so völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Wirkung, die ein Drama

(*) S. Ueblich.

ffff

Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauspieler scheinen zu glauben, daß in dramatischen Stücken von einiger Würde, die Personen nie anders, als in gewissem Staat erscheinen können. In der That ist es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht sagen, daß man auf der Bühne jemand so natürlich im Bette liegen lasse, wie er es etwa in seiner Schlafkammer gewohnt ist. Aber auch die allergewöhnlichste Hauskleidung kann mit Anständigkeit und Würde versehen seyn; wenn nur der, der diese Sachen an giebt ein Mann von Nachdenken ist und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schicklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteristisch ist. Daraus hat der Künstler vorzüglich Ucht zu geben. Der Maler ist ofte in Verlegenheit seine Personen be stimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das charakteristische der Kleidung sehr zu statten. Es giebt ganze Kleider, einzelne Theile, so gar Farbe des Gewandes, besondere Arten des Schmucks, die völlig charakteristisch sind, und sogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz besondere Verhältnis derselben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Diese muß der Künstler, aus der alten und neuen Geschichte und von mehreren Nationen kennen. Aber dieses schlägt schon in das Uebliche ein. (*)

Dem zeichnenden Künstler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über diese Materie ein aufwerfendes Lesen, dessen, was der Herr von Hagedorn über diese Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat. (**) Von der besondern Behandlung der Kleidung, und der Kunst sie gut zu legen und zu falten ist in einem besondern Artikel gesprochen worden. (**)

K l e i n.

(Schöne Künste.)

Man hat in der Theorie der schönen Künste zwei Arten des Kleinen zu betrachten, die eine ist ihrem Zweck zuwider und verwerflich; die andre ist annehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet sich bey Künstlern, denen es entweder an Verstand, oder an Empfindung fehlt. Aus Mangel des Verstandes kommen

geringschätzige, jebem, auch nur halbflygen Menschen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; subtile Spitzfindigkeiten, sophistische Urtheile und Wiß der in bloßen Wortspielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühsamen und doch nichtsbedeutenden Gemälde, und die ängstliche Ausbildung kleiner Umstände, alle difficiles vuzg. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindischen, furchtsamen, oder phantastischen und ausschweifenden Herzen kommen kindische Bewundrung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, List, der alles durch Umwege sucht und sich nie getraut gerade zu urtheilen, oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte sowol in dem Künstler, als in den von ihm eingeführten Personen. Es wäre sehr leicht aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beispiele fast jeder Art dieses Kleinen anzuführen, und auch aus einheimischen Schriftstellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beitrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden ist, erhellet, wie es zu vermeiden sey. Der Künstler muß seinen Verstand und sein Herz zum Großen bilden. An mehreren Stellen dieses Werks ist schon erinnert worden, daß zu einem guten Künstler mehr, als nur das eigentliche Kunstgenie erfordert werde; nämlich Verstand und Größe des Herzens. Wiemol nun die Natur hiezu das beste thut; so müssen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um also das Kleine zu vermeiden, muß der Künstler sich aus der Sphäre der Menschen bey denen noch Unwissenheit, Vorurtheile und die gemeinsten Schwachheiten herrschen, in eine höhere Sphäre empor schwingen; er muß genaue Bekanntschaft mit dem Menschen haben, die durch Vernunft und große Gesinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichsam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend sollte der künftige Künstler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menschen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieser Hülfsmittel muß er sich eine genaue Bekanntschaft mit den größten und besten Menschen aller Zeiten erwerben. Die Geschichte der Völker und die Beobachtung seines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menschen klein, oder groß ist.

Da

(*) G.
Ueblich.

(*) Betrachtung.
über die
Mahlerey.
II Buch.
1. Abschn.
im 16. und
17. Cap.

(**) G.
Verwand.

Dadurch muß er zu einer solchen Kenntniß selbst kommen, daß er beurtheilen kann, ob seine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben ist. Durch diese Mittel muß er ein solcher Beurtheiler und Kenner der Menschen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was seinen Zeitgenossen noch anlebet, zu bemerken im Stande sey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, ist eine Art des Schönen, die Cicero übersehen hat, da er nur von zwey Arten spricht. (+) Der einen Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Diese Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen sollen, die er mit Anmuthigkeit und Urtigkeit des kindischen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Ansehen des Aristoteles verhindert, diese Art zu bemerken; weil dieser philosophische Kunstrichter sagt, daß das Kleine nicht schön seyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheit beigelegt, damit es uns desto sicherer reize, aber sie findet sich auch schon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen ist bloß Annehmlichkeit, und so ist die Schönheit des Kindes.

In dieser Gattung rechnen wir alles bloß Angenehme, das sonst zu keinem andern Genuß bestimmt ist, keine Begierde reizt, keine von den wirksamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine sanfte in sich selbst begränzte Empfindung erweket. Dieses ist also das Kleine, dessen sich auch die Künste, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunst, rechnen wir hieher, das was die anacreontische Art unschuldiges hat; alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Malerey die Blumen und Fruchtstücke, artige Landschaften; Vorstellungen gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Musik alles bloß Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von ebem diesem Charakter; in der Baukunst, alles was zur Annehmlichkeit unsrer Wohnungen veranstaltet wird. Diese ganze Gattung hat keinen andern Zweck, als Anmuthigkeit und sanftes Vergnügen. Sie ist

weniger schätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß sie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es anstatt in völliger Unthätigkeit zu seyn, angenehme Eindrücke von sanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Befänstigung der Leidenschaften; jenes zur Stärkung, dieses zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit ganz kleine Kinder von schöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern spielten, zu halten, um sich an der kindischen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche sanfte unschuldige Gegenstände mögen doch bisweilen die durch so manche Unruh und Sorge halb verwilderten Gemüther dieser Herren der Welt, auf eine Zeitlang befänstiget haben.

Es gehört ein besonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geschmacks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muster, als in dieser. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geschmak, eine für jeden sanften Eindruck empfindsame Seele hat, würde sich vergeblich in dieses Feld wagen. Ernsthafte nach großen Gedanken und Empfindungen strebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe seyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter gewessen seyn, ein Gemälde vom Weltgericht, als ein schönes Blumenstück zu verfertigen. Doch sehen wir an dem Beyspiel des großen Shakespear, daß diese beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechseln. Man hat ehemals geglaubt, daß das Genie der Deutschen für die kleine Schönheit zu rohe sey. Aber diesen Vorwurf haben sie durch die That von sich abgelehnt. Schon Sagedorn hat süßtreuliche Lieder in dieser Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewiesen, daß das deutsche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunstrichter über diese neuen Proben des feinern deutschen Witzes empfunden haben, hat sie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyspiel einiger französischen Kunstrichter diesem Kleinen einen so großen Werth

§ f f 2

bez.

(+) Pulchritudinis duo sunt genera quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem mo-

liebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Ovid. L. I.

bezeugt, daß es scheint sie halten es für die vornehmste Gattung, wenigstens in der Dichtkunst. Sie haben sich nicht gescheuet, einige von unsern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glücklich gewesen sind, unter die größten und verdienstlichsten Männer Deutschlands zu zählen. Das heißt eben so viel, als einem guten Vergulder, oder sogenannten Staffirer, zum großen Baumeister machen. Es zeigt einen großen Mangel des Verstandes an, wenn man Dinge schätzen will, ohne das Maas oder Gewicht, wonach sie geschätzt werden sollen, zu kennen. Wir lassen gerne dem Kleinen seinen Werth, und erkennen, daß seltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glücklich zu seyn. Wir sind den Künstlern im Kleinen für die Unmuthigkeit des Sonnenscheines, den sie bisweilen über unsre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinstern. Aber wir können sie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtfchaffenheit unsrer Gesinnungen zu danken haben. Diese verehren wir, als unsre Lehrer und Väter, jene lieben wir als unsre jüngere Brüder, die uns bey mäßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfordert das Kleine großen Fleiß und den feinsten Geschmack, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man beim Großen überseht. Die Künstler können überhaupt den ausnehmenden Fleiß der holländischen Maler für das Kleine zum Muster nehmen.

Knauff. (†) Capiteel.

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberste Ende derselben vorstellt. Wie alle wesentlichen Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Ursprung haben, wovon wir anderswo Beispiele gegeben haben (*), so hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die schöne Baukunst entstanden ist, statt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberst am Stamme, wo die Aeste anfangen, abgeschnitten. An dieser Stelle sind die

meisten Bäume etwas knotig und dicker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die ersten ungekünstelten Säulen ihren Knauff. Die corinthische Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziet ist, hat ihren Ursprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an diesen Bäumen wachsen am obersten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne diese natürliche Veranlassung der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, sie zu etwas Ganzem zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben. (*)

(*) S. Sam.

Darum findet man in den ältesten Aegyptischen Ueberbleibseln der noch sehr rohen Baukunst, in den ersten rohesten Versuchen der nordischen Völker, und in den Gebäuden der Chineser, denen die griechische Baukunst völlig unbekannt geblieben ist, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberste Theil des Knauffs, der Dökel, oder die Platte hat natürlicher Weise den Ursprung, daß man, um den Knauff vor der Rasse zu verwahren und dem Unterbalken eine festere Lage zu geben, ein viereckiges Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geschmack in die Baukunst einzuführen, ist der bloß knotige oder besblättere natürliche Knauff, verzietet und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entstanden verschiedene Formen und Größen desselben, und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, setzten einige Formen und Verhältnisse derselben fest, und eigneten jeder Art der Säule, oder der sogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthischen, jonischen und dorischen Knauff; diesen wurden hernach der toscanische und der römische, oder zusammengesetzte (denn er ist aus Vereinigung des corinthischen und römischen entstanden) beygefügt. Also sind in der heutigen Baukunst fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, dessen Form, Größe und Verhältniß der Theile in so ferne festgesetzt sind, daß man sie auch bey den verschiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeister für sich daran macht, erkennen kann. Jeder ist in dem besondern Artikel unter

(*) S. Vorbild.

(†) Der Ursprung dieser Benennung ist mir unbekannt. Vielleicht kommt sie von dem niederländischen Worte Knub, Knabbe, welches ein etwas ausgewachsenes

Stück Holz bedeutet. Der Knauff stellt allerdings eine an der Höhe eines Baumstammes ausgewachsene knotige Verdickung desselben vor.

unter seinem Namen näher beschrieben worden. Unser deutscher Baumeister Goldman, einer der verständigsten und scharfsinnigsten Männer in dieser Kunst, der seine Vorschriften überall aus guten Grundsätzen hergeleitet hat, setzt zweyerley Größsen für die verschiedenen Arten des Knauffs feste.

(*) G. In den niedrigen Ordnungen (*) giebt er der Höhe eines jedem Knauffs ein Model, in den höhern aber 2 $\frac{1}{2}$ Model.

K n o t e n.

(Schöne Künste.)

In der Kunstsprache wird dieses Wort insgemein gebraucht, um in der epischen und dramatischen Handlung eine solche Verwicklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entstehen, wodurch die handelnden Personen veranlaßt werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um sie zu überwinden, und die Hindernisse aus dem Wege zu räumen: Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter diesem Worte alles, was in der Folge der Vorstellungen über eine Sache, eine solche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander streitenden Gedanken bewirkt, wodurch die Vorstellung lebhafter und interessanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber, sich entwickelt. Bey unsern Vorstellungen über geschehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Untersuchungen, können die Begriffe so auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art wie sie auf einander folgen, oder auf die Quellen woraus sie entspringen, Achtung zu geben. Alsdenn fließen unsre Gedanken, wie ein sanfter durch nichts aufgehaltener Strom stille fort. Die Vorstellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet sich hingegen in der Folge der Vorstellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerksam macht; wobei wir gleichsam stille stehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte zu vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das folgende entstehen wird; da liegt ein Knoten, wobei die Gedanken sich zusammen drängen, gegen einander streiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verschafft.

Knoten sind also bey Unternehmungen, wo Hindernisse aufstoßen, die man aus dem Wege zu räu-

men hat; bey Untersuchungen, wo sich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anstrengung des Geistes erfordern, um sich aus denselben heraus zu wickeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die wirkende Ursache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewirken. Ein solcher Knoten bewirkt in den bey den Sachen interessirten Personen eine neue bisweilen außerordentliche Anstrengung der Kräfte; bey denen aber, die bloß Zeugen oder Zuschauer das bey sind, reizet er die Aufmerksamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn.

In den Werken der schönen Künste hat der Knoten eben diese doppelte sehr vortheilhafte Wirkung. Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an; ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeigt sich dabey in einem vollen Lichte; der Künstler hat nöthig auch sein Genie stärker anzustrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird also für den, der das Werk der Kunst genießsen soll, alles interessanter und lebhafter. Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläufig einlassen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Achtung zu geben, auf die Natur des Knotens, auf seine Anknüpfung und auf die Entwicklung desselben.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Achtung geben, der bey Handlungen, oder bey Untersuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art seyn. Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpft, indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzelnen Menschen ein höchst schweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tantæ molis erat Romanam condere gentem.

§fff 3

Je

Je größer der Dichter diese Schwierigkeiten zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewirkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hinternissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der wirkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben, oder durch die Kraft wodurch er hervor gebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopyla von einem unermesslichen Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg selbst nichts wunderbares; aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so gar überlegene Macht zu streiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich zu machen, erfordert Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwerk, reizt unsre Aufmerksamkeit nur in so fern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerste Freygebigkeit eines Menschen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig scheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menschen, den wir nicht in Ueberflus glauben, wird uns interessant, wir wollen wissen, wie er zu solchen Entschlüssen komme, die ihm natürlicher Weise sehr viel kosten müssen.

Bei Charakteren und Handlungen der Menschen, ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf sie sich stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstelle.

Er entsteht indgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstehender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. Es ist eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die

Sache so vorstellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon sich entzweyt haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß das durch die Griechen in Verlegenheit gekommen; daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. s. f. nichts Außerordentliches: aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwicklung der Sachen entsteht. Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Gessners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheint keine Verwicklung zu seyn. Aber wodurch konnte Cain, zu einer solchen That des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursachen finden, den Haß des Mörders nach und nach anschwellen und bis zu dem entseßlichsten Uebermaas wachsen zu lassen, der die Wirkung desselben begreiflich macht. Das größte Beispiel eines Knotens von dieser Art, ist Klopstocks Behandlung des Todes Jesu. Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Hasse seiner Feinde erliegt und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewirkung des Ausganges der Handlung, sondern darin, daß eine gemein scheinende Sache, als die größte und wichtigste aller Begebenheit, an der das ganze Reich der Geister Antheil nimmt, vorgestellt würde.

Bei Untersuchungen und andern Gegenständen des Lehrgedichts und der Beredsamkeit hat ebenfalls diese doppelte Art des Knotens statt. Entweder liegen Schwierigkeiten wesentlich in der Sache selbst und der Redner oder Dichter hat bloß darauf zu sehen, daß er sie deutlich vorstelle; oder die Sache ist an sich zwar leicht und offenbar genug, aber um die Aufmerksamkeit mehr zu reizen, muß sie durch das Genie des Redners in einem sehr wichtigen und interessanten Lichte vorgestellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkeiten, und erfordert einem Mann von viel Genie. Man kann z. B. voraussetzen, daß bey der dritten Philippischen Rede des Cicero jeder Zuhörer schon einen Abscheu vor dem Antonius habe und geneigt sey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In solchen Umständen muß der Redner den Vorstellungen schlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten, oder eine Aufhaltung suchen, daß er seinen Gegenstand in einem noch nicht bemerkten Lichte

zeige. Hat er dieses vergeblich versucht, so bleibt ihm nichts übrig, als bloß pathetisch und affectvoll zu seyn.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie Hauptknoten nennen kann, sondern auch in einzelnen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzelne Begebenheiten vor, deren jede ihren besondern Knoten, von der einen oder der andern Art hat; und eben dieses macht das Gedicht so durchaus interessant.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kommt die Hauptsache darauf an, daß alle wirkenden Ursachen, es sey, daß sie Schwierigkeiten veranlassen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich seyen. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkürlich erdichtet werden, wo keine sind, sie müssen keine große Hindrung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Wirkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen, außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntnis des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne uns deutlich merken zu lassen, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolgt. Es ist der Mühe werth hierüber einige besondere Beispiele zur Erläuterung dieser wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmste Beispiel eines wolgeknüpften und glücklich aufgelösten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten, ist die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entsteht auf eine sehr natürliche Weise, aus den Zwistigkeiten zwischen dem hochmüthigen und gebietheerischen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äußerst hitzigen, trogigen und höchsten eigensinnigen Achilles, auf dessen Tapferkeit das meiste ankam. Die Entzweiung entsteht aus einer natürlichen Veranlassung, wird dem Charakter der Personen gemäß, auf das äußerste getrieben; keiner will nachgeben und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon ist, trennet sich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen so sehr geschwächt, daß sie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entsteht

die Hauptschwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet sie Ehre, Nationalstolz, heftige Feindschaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umsturz zu rächen; auf der andern Seite zeigt sich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie versuchen das Aeußerste; aber die Gefahr wird immer größer; jederman erkennet, daß Achilles wieder versöhnt werden, und zum Heer zurückkehren müsse. Aber sein unüberwindlicher Zorn und Eigensinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Aussöhnung anwendet. Man hat das Aeußerste versucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen ist nahe, und wie sollen sie sich nun heraushelfen? Hier scheint der Knoten unauslöschlich. Aber nun fängt er an sich zu entwicken, und auf eine sehr natürliche, und völlig ungezwungene Weise. Achilles hat einen Freund, der so gefällig und nachgebend, als er trogig und eigensinnig ist. Dieser erhält von ihm die Erlaubnis, sich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verlust seines Freundes auf das Aeußerste aufgebracht; jeder Nerve seiner Seele wird zur Rache gespannt; und ihn macht er den Untergang der Trojaner, wenigstens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmsten Beschüßers der Angegriffenen, zu seiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in dem Streit zurück, und ihm gelingt es ihn, was er vorher so lange vergeblich gesucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeiten sind gehoben.

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epöbe und des Trauerspiels eben darin, daß gleich von Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde; daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller wirkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern, sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften, der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendet wird.

Diese Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Personen, jeden nach seinem Charakter und nach seiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, seine Verstandes- und

Ge-

Gemüthskräfte in völlige Wirkung zu setzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entstehen.

Man sieht hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerspiel, auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung interessanter wird; wie alle wirkende und gegenwirkende Kräfte auf einen Punkt vereinigt werden; wie jede handelnde Person gereizt wird, ihre Kräfte zusammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächsten Ursachen sich auf eine natürliche Weise zu Bewirkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gehalt, an den es sich stemmet, um alle seine Kräfte aufzubieten und ihnen den Nachdruck zu geben. Ohne Reizung, die von Hindernissen herkommt, zeigt sich das Genie nie in seiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwicklung der Sachen findet; je stärker strengt er sich an, um sie zu übersteigen. Und darum ist man ofte dem stark verwundenen Knoten die glänzendesten Wirkungen des poetischen Genies schuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Ursachen entsteht, und sich auch so auflöst, so wird die ganze Handlung weniger interessant. Wie sehr würde nicht das Interesse der Ilias dadurch geschwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber, sich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkührlicher Götlicher Befehl, ein Orakelspruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwicklung und Auflösung aus dem Charakter der Personen, oder aus der Natur der Sachen selbst entsteht, jemehr gewinnt das Interesse der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranstaltung der Allmacht war, sich durch Wunderwerke hätten heben lassen: aber der Dichter verwarf diesen uninteressanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf interessant zu seyn, so bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt ist. In dieser Epopöe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottlose Welt durch Wasser zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menschlichen Geschlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten sich Schwierigkeiten in der Sache selbst und andre wußte der Dichter auf eine höchst

natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulösen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem so entseßlichen Schluß gebracht werden? Diese Frage wird durch die abscheuliche Verderbniß aller damaligen Völker, die der Dichter höchst lebhaft schildert, aufgelöst. Wie konnte die Welt im Wasser untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geschehen lassen; aber dieses Wunder wäre nicht wunderbar genug gewesen; weit wunderbarer und ersäunlicher wird die Sache aus natürlichen Ursachen, aus der Zerrüttung die ein Komet verursacht. Eine neue schon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie sollen die Noachiden im Stande seyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu lassen, wäre nicht so wunderbar, als die schöne Erfindung eine Ration ruchloser Riesen, der Noachiden ärgste Feinde, durch Schrecken zu zwingen, das schwerste der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah besteht nur aus Söhnen, und doch soll ein neues Geschlecht der Menschen durch sie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter selbst, aber auf eine höchst natürliche Weise knüpft und wieder auflöst. Nach der ganzen Lage der Sachen, war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten sich von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgefondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewunderungswürdige Weise fanden sie sich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Diese reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Absonderung der beyden Familien, so natürlich gemacht hätte.

Beispiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menschen zu außerordentlichen Entschlüssen zu bringen, finden wir im Refias an mehrern Orten: Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Ischariot, aus denen sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen? Und auch unser Gefner hat in dem Tod Abels den Ursprung und allmähligem Wachsthum des Hasses Cains gegen seinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meisterhafte Weise geschildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es ist sehr schwer zu begreifen, wie ein Vater seine geliebte Tochter mit Vorsatz aufopfern soll. Wer aber alle Umstände, die in der Sache vorkommen und den Charakter den

der Dichter dem Ugameinnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieser Art des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdecken. Eine außerordentliche Entschliessung, die nicht außerordentliche Veranlassung hat, nicht durch einem großen Kampf starker Leidenschaften entstanden ist, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Wirkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem vorzöhrnen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva, durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; so sehr auch der Dichter sich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es scheint immer seltsam, einen Menschen in einen wichtigen Fehler fallen zu lassen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologischen System des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug diesen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulösen.

Kopfstellung.

(Zeichnende Künste.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft die in den verschiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, ist ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künste. Auch ein bloß mittelmäßiger Beobachter der Menschen, muß entdecken, daß gar ofte nicht nur der herrschende Charakter, sondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewissten und nachdrücklichsten durch die Kopfstellung ausgedrückt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann schon aus seiner Kopfstellung erkannt werden. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigste Theil; aber auch zugleich gewiß der schwerste.

In jeder Figur, die untadelhaft seyn soll, muß die Gestalt und Form des Halses nebst der Kopfstellung nicht nur natürlich und ungezwungen, sondern

Zweyter Theil.

zugleich dem Charakter der Person und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo sie vorgestellt wird, von ihr erwartet, gemäß seyn. Zu den verschiedenen Wendungen des Halses ist vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie desselben nothwendig, weil seine verschiedene Muskeln sich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieses ist das Wenigste. Der Zeichner der in diesem Stile vorzüglich geschickt seyn soll, muß ein äußerst feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß diese Zeichensprach der Natur vollkommen verstehen, damit ihm von den Wirkungen der Empfindung auf diese vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieses Gefühl, und ist er außerdem ein starker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner; so kann er denn in diesem wichtigen Theil der Kunst, sowohl nach der Natur, als nach den Antiken sich nützlich üben. Wir müssen hier wiederholen, was schon an mehreren Orten dieses Werks gesagt worden, daß der Zeichner in seinem Umgange mit Menschen ein beständig zur schärfsten Beobachtung gestimmtes Aug haben müsse. Je mehr Menschen er zu sehen Gelegenheit hat, je empfindsamer diese Menschen sind, und je bestimmter ihr Charakter ist, je mehr wird er auch über diesen Theil beobachten können. Am vorzüglichsten sind die Gelegenheiten bey öffentlichen Versammlungen aus der Menge der Menschen, diejenigen besonders auszusuchen, die dabey das meiste empfinden. Insgemein trifft es sich da, daß man sie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfstellung lebhaft genug in die Phantasie zu fassen, oder sogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit sein Aug zu üben, als in der Academie, oder in seinem Cabinet. Wer sich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret sich. Ein Kopf, der nach einer vorgeschriebenen Stellung sich halten soll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menschen frey sehen, wo sie nicht vermuthen, daß sie beobachtet werden, und wo sie selbst sich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlassen.

Mit diesem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der be-

sien Antiken verbunden werden; weil die Alten besonders auch in diesem Theile bewunderungswürdig sind. Unter den Neuern aber müssen vorzüglich Raphael und für das reizende und sanftlebenshafte in den Kopfstellungen Guido, studirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Bericht des Plinius hat ein gewisser Cimon von Cleonä zuerst diesen wichtigen Theil des Ausdrucks ausgeübt. (*)

(*) Cimon
Cleonæus
catagra-
pha inve-
nit; hoc est
obliquas
imagines
at vario
formare
valuit;
respicien-
tes, suspi-
ciantes,
despicien-
tesque.
Plin. Hist.
Nat. L.
XXXV.
s. 8.

K r a f t.

(Schöne Künste.)

Wir schreiben jedem Gegenstand des Geschmacks eine ästhetische Kraft zu, in so fern er vermögend ist eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geschmack und Geruch ist, das ist die ästhetische Kraft in den Gegenständen die die Künste den innern Sinnen darbieten. Eine edle That, hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne schön bemahlter Himmel hat die Kraft ein sanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Also sind die verschiedenen ästhetischen Kräfte die Mittel die der Künstler braucht auf die Gemüther zu wirken, und nichts ist ihm nöthiger, als die Kenntnis dieser Kräfte die den Gegenständen, die er uns vorlegt, eigen sind.

Aus dem, was schon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden ist (*), erhellet, daß der Gegenstand eine ästhetische Kraft hat, wenn er vermögend ist unsre Aufmerksamkeit von der Betrachtung seiner Beschaffenheit abzulenken und sie auf die Wirkung zu richten, die der Gegenstand auf uns, vornehmlich auf unsern innern Zustand macht.

Diese Kraft kommt entweder von der Beschaffenheit des Gegenstandes, und seinem unveränderlichen Verhältnis gegen die Natur unsrer Vorstellungskraft, oder sie beruhet nur auf zufälligen Umständen. So haben die meisten Speisen einen unveränderlichen natürlichen Geschmack, der sie uns angenehm macht: hingegen hat das Wasser gar keinen Geschmack; aber bey merklichem Durst ist es höchst angenehm. Jene von der Beschaffenheit des Gegenstandes herkommende Kräfte kann man wesentlich, die andern aber zufällige ästhetische Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der ästhetischen Gegenstände können nicht alle bestimmt werden, weil es nicht wol möglich ist alle zufälligen Umstände

auszuzählen; die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weise gleichgültig sind, interessant machen können: die gewöhnlichsten zufälligen Kräfte sind das Neue, das Unerwartete, das Außerordentliche, das Große, und das Wunderbare. Aber die wesentlichen Kräfte können nur von dreyerley Artung seyn; sie entstehen aus Vollkommenheit, aus Schönheit und aus Güte, oder aus den, diesen entgegengesetzten Eigenschaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder wesentliche Wirkung gefallen soll, muß unsern Verstand, oder unsern Geschmack, oder unsre Neigungen befriedigen; und alles, was notwendig mißfallen soll, muß das Gegenteil thun. Was den Verstand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden, und so kann man überhaupt schön nennen, was dem natürlichen Geschmack, und gut was den natürlichen Neigungen des Herzens angemessen ist. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengesetzten Eigenschaften zurücktreibende Kräfte zu schreiben.

Die gute Wirkung, die jedes Werk der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen hat, kommt also von den verschiedenen in denselben liegenden antreibenden, oder zurückstossenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Bösen abgeschreckt werden: Und die genaue Kenntnis dieser ästhetischen Kräfte ist ein wichtiger Theil dessen, was der Künstler zu wissen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derselben einlassen.

Die erste Quelle der ästhetischen Kraft ist also Vollkommenheit. Wir haben der Entwicklung dieses Begriffs einen eigenen Artikel gewidmet, aus welchem erhellet, daß zu dieser Quelle ausser dem, was man im ersten Sinne Vollkommenheit nennt, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieser Eigenschaften bestehe, findet sich am gehörigen Orte hinlänglich bestimmt. Dieses setzen wir voraus, um hier bloß die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Also entsteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weise die Vollkommenheit, die wir in den verschiedenen Gegenständen des Geschmacks entdecken, in uns wirken? Ein gemeiner Grad derselben befriediget. Wenn alles, was wir sehen und hören durchaus so ist, wie wir es erwarten, wenn wir überall die

Klage:

Klarheit, Wichtigkeit, Vollständigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in dem Sa- chen sehen läßt, so sind wir damit zu frieden. Aber ein größerer und unerwarteter Grad dieser Eigen- schaften thut mehr; er erwekt das Gefühl des Ver- gnügens. Unser Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht bloß befriediget, sondern erhöht, und aus dieser Erhöhung entsteht eigentlich die Em- pfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Ge- gend zu übersehen den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenstand zu erkennen; so werden wir durch ein hinlängliches, ob schon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriedi- get; aber besonderes Ergötzen, und Vergnügen entsteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenschein einbricht, der einige Gegenstände in mehr als gewöhnlicher Klar- heit zeigt, und die ganze Gegend in wolgeordnete Massen des hellen Lichts und des Schattens einthei- let. Dieses zeigt uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Also muß zwar in Gegenständen unsrer Erkennt- niß, welche die schönen Künste behandeln ein gemei- ner Grad der Vollkommenheit überall herrschen, da- mit uns nichts anstoßig sey; alles falsche, unrichtige, unvollständige, dunkle muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, sondern bloße Befriedigung. Um diese höher zu treiben, müssen die vornehmsten Ge- genstände durch vorstehende Vollkommenheit, Klar- heit, durch die äußerste Wichtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, sich von dem übrigen unterschei- den. Wodenn können wir sagen, daß dieses Werk durch ästhetische Vollkommenheit auf uns wirke. Diese Erreichung des höhern Grades der Vollkom- menheit ist eigentlich das, worauf die Künste, in Gegenständen der Erkenntnis zu arbeiten haben, weil der Künstler sich dadurch von den bloß gemei- nen Lehrern unterscheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geschmacks das Vollkommene außer dem besondern unmittelbaren Zweck, den der Künstler dadurch zu erreichen sucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menschen nach Voll- kommenheit nicht nur zu unterhalten, sondern auch merklich zu verstärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verstand gemachte Werke, darian das Wahre und Vollkommene einen

hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen lesen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unserm Interesse liegt; denn sie unterhalten und erhöhen, den heilsamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erheller, wie ein Werk der Kunst, einen von seinem Inhalt selbst unabhängigen Werth ha- ben könne.

Hier ist der Ort nicht zu zeigen, wie der Künstler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es ist genug ihn zu erinnern, daß er ihn suchen soll, und überhaupt Künstler und Liebhaber auf die An- merkung zu führen, daß Gegenstände unsrer Er- kenntnis in den Werken des Geschmacks nur von solchen Künstlern, die vorzüglichen Verstand und Scharfsinnigkeit haben, glücklich können behandelt werden.

Aber dieses müssen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der ästhetischen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die Vorzüglichste scheint. Freylich ist dem Menschen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwen- dig, vor allen Dingen aber, muß er einen starken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinste Geschmack am Schönen mit dem besten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verstand, oder eine starke Beurtheilung ist die Grundlage der wahren Größe des Menschen.

Die zweyte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter diesem Namen verste- hen, ist an seinem Orte nachzusehen. (*) Es ist ein Gegenstand der sinnlichen und confusen Erkennt- nis, und erwekt unmittelbar und auf eine fast uner- klärliche Weise, Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenständen des Gesichtes und des Ge- hörs; es sey, daß sie sich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darstellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen statt, in denen eine Anordnung, es sey nach Zeit, oder Raum ist; weil in der An- ordnung Annehmlichkeit statt hat. So kann die Fabel einer sonst unbedeutenden Handlung auf eine so vortheilhafte Weise angeordnet seyn, daß sie da- durch allein schon gefällt.

Das Schöne wirkt auch in dem gemeinsten Grad Wohlgefallen an der Sache. Und weil die Werke der schönen Künste ihrer Natur nach, sowol im Ganzen, als in ihrem einzelnen Theilen sich uns in wolgefälliger Gestalt darstellen müssen, so muß jedes

(*) S.
Schön.

jedes Werk sowol im Ganzen, als in einzeln Theilen Schönheit haben; weil es sonst seines Zwecks, den es in Absicht auf dem Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Wirkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlt: aber es ist doch dem Zweck der schönen Künste gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Diese Art der Kraft muß also in allen Theilen der Werke des Geschmacks liegen, so wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die sich auf die deutliche Kenntnis beziehen. Alles was gesagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den schönen Künsten dargestellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigstens gefällig wird. Also ist die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeinste, die man in den Künsten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet, würden einem Gegenstand unsre Aufmerksamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wohlgefallens oder Vergnügens an einem Gegenstand erweken, müssen die Theile haben, auf die das Wesentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünschter zu werden. Selbst das Böse, wofür der Künstler uns Abscheu erweken will, muß sich, dem Aeufferlichen nach, in einer Gestalt zeigen, die unser Aug anlocket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unsre Aufmerksamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkannt hätten, so würde der Künstler seines Zwecks verfehlen. Darum muß auch das Laster mit den lebhaftesten Farben geschildert werden. Nicht daß ihm seine innere Häßlichkeit benommen werde; sondern, daß es für die Aufmerksamkeit, die nöthig ist, es kennen zu lernen, nichts abschreckendes habe. Darum hat Milton den bösesten Wesen, die er uns zum Abscheu schildert, noch die äussere Schönheit gelassen. Aber dem Laster ein durchaus reizendes Wesen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wieder den Hauptzweck der schönen Künste handeln.

Die Kraft des Schönen bewirkt also zuerst ein Wohlgefallen an der Vorstellung der Sache, und durch dieses wird schon ein Werk der Kunst in gewissem Sinn interessant, daß wir uns der Wirkung

der übrigen darin liegenden Kräfte desto sicherer überlassen. Dieses ist der erste und allgemeinste Nutzen dieser Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey sonst gleichgültigen Gegenständen allemal noch eine vortheilhafte Wirkung, daß es überhaupt unsre Art zu empfinden verfeinert. Man kann ohne feinen Geschmack ein Liebhaber des Wahren und des Guten seyn; aber mit Geschmack ist man es lebhafter. Der sonst gute Mensch, der roh und ohne Geschmack ist, verdienet unsre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für sich selbst auch glücklicher, wenn diese guten Eigenschaften mit feinen Sitten und mit schönem Anstand begleitet sind. Dieses gehört unstreitig mit zu der menschlichen Vollkommenheit.

Deswegen sind auch die bloß angenehmen Werke der schönen Künste, die einen an sich gleichgültigen Stoff schön bearbeitet darstellen, schon schätzbar. Nur muß man sie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an sich wichtiger Stoff schön behandelt wird, nicht in einen Rang setzen. Ein schöner gesellschaftlicher Tanz, ist immer etwas artiges, und es kann seinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geschmack verbundene Lustbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Musik begleiteten Aufzuges belegen; und das schönste Blumenstück eines de Heem muß nicht mit einem historischen Gemälde Raphaels in eine Linie gesetzt werden.

Die dritte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Guten. In diesen Begriff schließen wir alles ein, was wir äusserlich, oder innerlich besitzen, in so fern es ein Mittel ist, das uns in den Stand setzt, die Absichten der Natur zu erfüllen, und unsre wahren Bedürfnisse zu befriedigen; oder alles, was unsre inneres und äusseres Vermögen, der Natur gemäß wirksam zu seyn, befördert. Es läßt sich ohne Weitläufigkeit einsehen, daß die wichtigsten Güter des Menschen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte bestehen, was von aussen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieser Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenste Mensch ist ohne Zweifel der Mensch von den höchsten Gaben des Geistes und Herzens. Alles was diese Gaben erhöht, oder stärket, muß als wesentlich gut angesehen werden; und was von außen die Wirksamkeit dieser innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut; wenn es gleich sonst gleichgültig wäre.

In den schönen Künsten zeigt sich das Gute durch die Schilderungen der Gefinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menschen, und in allem dem, was sich darauf beziehet: das Gefühl unsrer innerlichen Kraft und Wirkksamkeit, macht uns sehr aufmerksam auf alles, was sie reizet. Darum interessirt uns auch in den Werken der schönen Künste nichts mehr, als die Gegenstände, durch welche das Gefühl des Guten oder Bösen rege gemacht wird. Aus welchem Gesichtspunkt man immer die Künste betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böse der interessanteste Stoff derselben sey. Selbst Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute interessant. Das Gute bewirkt die antreibenden und das Böse die zurücktreibenden Kräfte: und je mehr wir diese Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Bösen üben, je mehr stärken sie sich.

Dadurch also werden die schönen Künste höchst wichtig, daß sie unsre Seelenkräfte durch lebhaftes Schilderung des Guten und Bösen in einer sehr vortheilhaften Wirkksamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigste Kraft dieser Künste. Hierüber ist man so durchgehends einig, daß es unnöthig ist, diese Sache ausführlicher zu entwikkeln.

Daraus folgt ganz natürlich, daß der Künstler vorzüglich besorgt seyn soll, diese Art der Kraft in sein Werk zu legen. Die dramatische und die epische Dichtkunst können dieses in dem weitesten Umfange thun, und sind deswegen die wichtigsten Zweige der Kunst. Nach ihnen kommt die lyrische Gattung, die so vorzüglich geschickt ist, jede Empfindung des Guten und Bösen rege zu machen. Die Musik aber dienet hauptsächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahleren hat Mittel uns durch den Körper sehr tief in das Innere der Seele bliken zu lassen, und die Empfindung des Guten und Bösen, die sie dadurch in uns erwecken kann, sind ebenfalls höchst lebhaft. Sowol die innere Seeligkeit des Menschen, die aus dem Gefühl des Guten entsteht, als die Verzweiflung die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels desselben entspringt, werden schwerlich durch irgend eine Weise lebhafter empfunden, als durch den Ausdruck dieser Gemüths-lagen, den wir in Gesicht, Stellung und Bewegung der Menschen sehen. Selbst in den Werken der Kunst, darin die leblose Natur geschildert wird, sie seyen Werke der Rede, oder des Pensels, kann man

bepläufig sich dieser Art der Kraft bedienen. Dieses haben Thomson und Kleist mit großem Vortheile gethan.

Bei Gegenständen dieser Art, erfordert der Zweck der Künste eine lebhaftes Schilderung des Guten und Bösen, ihrer Natur so angemessen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abscheu für das andre entstehe. Also fodert die Kunst in ihren wichtigsten Arbeiten nicht nur einen großen Künstler, der seinen Gegenstand auf das lebhafteste darstelle, sondern auch einen rechtschaffenen Mann, der selbst eine große Seele habe, die jedes Gute und Böse kenne, und nach Maasgebung seiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurük, die in den Werken der schönen Künste liegen, so begreifen wir, daß nur die größten Menschen, vollkommene Künstler seyn können. Es giebt Menschen, die sich einbilden, daß ein feiner Geschmack an dem Schönen, den Künstler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier gesagt worden, daß dieses allerdings eine notwendige Eigenschaft desselben sey, zugleich aber, daß sie allein, gerade die niedrigste Classe der Künstler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verstand allein, kann den Philosophen und den zu Ausrichtung der Geschäften brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmack am Schönen allein, macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zusammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.

K r a g s t e i n.

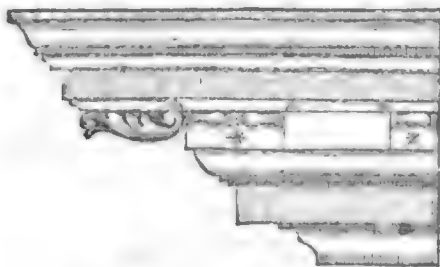
(Baukunst.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunst, das auch von deutschen Baumeistern ofte mit dem französischen Namen Console genannt wird. Der Gebrauch der Kragsteine hat einen doppelten Ursprung. Entweder werden sie gebraucht um wesentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Gesimse sind, zu unterstützen, oder nur einzeln, zur Zierath oder Bequämlichkeit an eine Wand zusehende Dinge zu tragen.

Von der ersten Art trifft man bisweilen die großen Kragsteine, an jonischen oder corinthischen Friesen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieser Absicht sezet man sie auch unter die Fenster-



thischen Kranz der Branca vorstellenden Figur bey
* * zu sehen ist. (†)



Unter dem Wulst werden entweder nur ein paar
(*) in der ersten Fig. kleine Glieder 7 u. 8. (*) oder auch Zahnschnitte
9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo
keine Säulen oder Pfeiler stehen, wird noch etwas
einfacher gemacht, und die Baumeister binden sich
dabey nicht so genau an ihre Regeln und Verhält-
nisse der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt
sein Hauptansehen von einer beträchtlichen Aus-
laufung.

Kranzleiste.

(Baukunst.)

Ein großes wesentliches Glied an dem Kranz eines
Gebäudes, welches in der ersten Figur des vorher-
gehenden Artikels mit 5 bezeichnet ist. Seine un-
tere Fläche wird das Rinn genannt, und ist etwas
ausgekehlt, wie in der Figur zu sehen ist, damit
das Wasser abtropfe. Dieses Glied wird insgemein
ganz glatt gemacht: doch findet man es bisweilen,
wie die Säulen, mit Krinnen ausgehöhlt, wie an
dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoni-
nus und der Faustina in Rom, und an dem Gebälke
über den drey Säulen die daselbst im Campo vaccino
stehen.

Von dem Abtropfen des Wassers, welches durch
dieses Glied hauptsächlich soll befördert werden, hat
es vermuthlich den französischen Namen Larmier
bekommen; und eben daher ist die Gewohnheit ent-
standen, an dem Rinn der Kranzleisten in der dori-
schen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man
Wassertropfen nennt.

(†) Es ist im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler
vorgegangen; weil dort auf die Figur des Art. Gebälk ist

Kreuzgang.

(Baukunst.)

Ein bedeckter Gang um einen Hof herum, welcher
durch vier aneinanderstoßende Flügel eines großen
Gebäudes eingeschlossen wird. Dergleichen Kreuz-
gänge sind fast allezeit bey alten Häusern. Sie kön-
nen dem Gebäude ein schönes Ansehen und auch
große Bequämlichkeit geben, da man trocken um das-
selbe herum gehen kann. In Rathhäusern, Borsen
und dergleichen Gebäuden, sollten sie allezeit ange-
bracht seyn, damit sie bey schlechtem Wetter zum
Spazierengehen könnten gebraucht werden,

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder
als Bogenstellung, oder auf die schlechteste Art ge-
macht, da man die Pfeiler gar nicht verzieht. An
einigen Orten sind die Bogen mit Fenstern beschlos-
sen, damit man ohne den Wind zu fühlen, darin
spaziren könne. Es ist nicht wol abzusehen, warum
sie in neuern Gebäuden seltener, als ehemals ge-
schehen, angebracht werden; da sie sowol die Pracht,
als die Bequämlichkeit vermehren.

Krinnen.

(Baukunst.)

Schmale halbcylindrische Vertiefungen des Säu-
lenstammes, die senkrecht von dem Ablauf des
Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man
nennt sie insgemein auch in Deutschland mit dem
französischen Namen Canclären. Winkelman nen-
net sie unrichtig Streifen (*), weil dieses Wort
immer einen Ring bedeutet, der um einen runden
Körper gelegt ist.

(*) Von
der Bau-
kunst der
Athen S.
21.

Man findet die Krinnen schon an den ältesten
dorischen Säulen, denen sie anfänglich eigen gewe-
sen zu seyn scheinen. Man hat sie aber hernach auch
an andern Säulen angebracht. Es ist ein seltsa-
mer Einfall des Vitruvius, daß sie Falten vorstellen
sollen; da man nicht absehen kann, warum die Säu-
len mit einem Gewand sollten behangen werden.
Sie geben dem Säulenstamm ein zierliches Ansehen,
und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die
Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft
sich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreißig,
und der Steg, oder das Blatt des Stammes zwis-
schen

verwiesen worden, anstatt das diese Figur hätte sollen an-
geführt werden.

schen zwey Krinnen, wird ohngefähr den vierten Theil so breit gelassen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefähr auf den fünften Theil eines Modells bestimmt wird. Man kann die Ausbuchtung nach einem halben oder kleinern Zirkelsbogen machen. Es ist kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiänische Baumeister in dorischen Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen lassen. Auch nicht wie einige französische Baumeister gethan, an dem untersten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieses scheint dem guten Geschmak entgegen zu seyn.

K r ö p f u n g .

(Baukunst.)

Wird auch Verkropfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunst die Brechung eines sonst gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil desselben weiter hervorsteht, als die übrigen und folglich eine Art des Kropfes macht. Man sieht an neuern Gebäuden nur gar zu ofte Beispiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeister, die Wandsäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen so angelegt ist, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf diese Weise die Säulen gar nichts zu tragen hätten, so kröpfen sie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimtesten Fehler, die man in der Baukunst begehen kann. Denn was ist ungereimter, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was seiner Natur nach gerade gestreckt seyn sollte, wie ein Balken, zu kröpfen? nur damit es scheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben. Die alten Baumeister aus der guten Zeit, waren weit entfernt, solche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römischen Baumeister unter den Kaysern haben sie schon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kayser zu sehen ist, und von diesen schlechten Mustern sind die Verkropfungen in der neuen Baukunst beygehalten worden.

Sie sind nicht nur, wie schon angemerkt worden, völlig ungereimt und den wesentlichsten Regeln entgegen, sondern geben auch den Gebäuden ein sehr überladenes gothisches, oder vielmehr arabisches

Ansehen; weil das Aug nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, sondern alle Augenblitze an Ecken anstößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kayser Sept. Severus ist, und noch mehr die sonst prächtige Fassade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schlosses ist, sind durch Verkropfungen gänzlich verdorben. Es läßt sich nicht begreifen, wie es kommt, daß man diese Wirkung eines verdorbenen Geschmacks nicht schon längst gehemmt hat.

K ü h n .

(Schöne Künste.)

Die Kühnheit ist nur vorzüglich starken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen ist unter allen Aeußerungen der Seelenkräfte nichts, das unsre Hochachtung so stark an sich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden ist. Selbst alsdenn, wenn ein kühner Geist in seinem Unternehmen zuviel Hindernis angetroffen hat, versagen wir ihm unsre Hochachtung nicht, wenn wir nur sehen, daß er seine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menschen muß unstreitig nur aus der Größe und Stärke seiner Seelenkräfte geschätzt werden. Dieses fühlen wir so überzeugend, daß wir uns ofte nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden sind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit selbst, in so fern sie eine Würkung des innern Gefühls seiner Kraft ist.

Darum gehört das Kühne unter die größten ästhetischen Schönheiten, weil es Bewundrung und Hochachtung erweckt: zugleich aber hat es noch den höchstschätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unsrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtsamen Gefahr läuft furchtsam zu werden; so wird man unter kühnen Menschen auch stark. Wenn ein Künstler von hohem Geist und großen Herzen einen Stoff bearbeitet, so wird man in Gedanken und Gesinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künstler sehen.

Diese Kühnheit äußert sich sowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menschen

von

von vorzüglichem Verstand und ausnehmender Beurtheilungskraft, sehen bey verwikelten und schweren Umständen viel weiter, als andre; sie entdecken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen ist, und dieses giebt ihnen den Muth Dinge zu versuchen, wo minder scharfsinnende, nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Gesinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Mensch von großer Sinnesart, entdeckt in schweren leidenschaftlichen und stillosen Angelegenheiten, in seinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen sind, und darum unternimmt er Dinge die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt also eine Kühnheit des Genies, die sich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeigt, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich scheint. Diese Kühnheit des Genies hat Vindar befaßt, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, für den sich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchsten Ton der feyerlichen Ode zu besingen, und ist darin glücklich gewesen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas Kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Wischmasch der Mythologie in den Verwandlungen im Zusammenhang vorzutragen. Aber er hat sich mehr durch Spitzfindigkeit und List, als durch Genie herausgeholfen. Diese Kühnheit des Genies zeigt sich auch in der Baukunst, da große Meister unmöglich scheinende Dinge glücklich ausführen. So war es ein Kühnes Unternehmen des Jomana den bekannten Obeliskus unter Papp Sixtus dem V. aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeigt sich in glücklicher Behauptung großer, aber allen Anschein gegen sich habender Wahrheiten; wovon uns Rousseau so manches Beispiel gegeben hat. Daher entstehen also Kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht selten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeigt sich in edler Zuversicht auf die Stärke seiner Gesinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Theophrastus die höchste Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf seinen Kopf gesetzt hatte, sich an den Persischen Hof zu begeben und seine eigene Person seinem ärgsten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieser Kühnheit des Herzens sind tausend Beispiele in der Ilias,

Zweyter Theil.

in den Trauerspielen des Aeschylus, im verlohrnen Paradies, in dem Messias, und in Shakespears Trauerspielen. Aus der Kühnheit entsteht indessen das Erhabene in Gedanken, in Gesinnungen und in Handlungen. Wozu gehört es zu dem wichtigsten ästhetischen Stoff.

Künste; Schöne Künste.

Der, welcher diesen Künsten zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge bestehe, die durch gemeine Kunst erfunden worden. In der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die bloß nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wohlklang angenehmer zu machen.

Also hat ein, feineren Seelen angeborner Trieb zu sanften Empfindungen, alle Künste veranlaßt. Der Hirte, der zuerst seinem Stof, oder Becher eine schöne Form gegeben, oder Rierathen daran geschnitten hat, ist der Erfinder der Bildhauerei; und der Wilde, dem ein glücklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schickliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden. Der sich zuerst bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu sagen, ist unter seinem Volke der Urheber der Beredsamkeit.

In dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendiger Dinge, und nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.

Aus jenen schwachen in der Natur liegenden Reizen hat der menschliche Verstand durch wohl überlegte Wartung nach und nach die schönen Künste selbst heraus getrieben, und zu süßtesten, mit den herrlichsten Früchten prangenden Bäumen, gezogen. Es ist mit den Künsten, wie mit allen menschlichen Erfindungen. Sie sind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem ersten Anfange sehr geringe; aber durch allmähliche Bearbeitung bekommen sie eine Rugbarkeit, die sie höchst wichtig macht.

H h h

Die

Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine sehr rohe Feldmessen, und die Astronomie eine, aus bloßer Neugier entstandene Beschäftigung müßiger Menschen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den diese Wissenschaften dem menschlichen Geschlechte leisten, sind sie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer ursprünglichen Anlage, gestiegen.

Wenn wir also gleich mit völliger Inversichtigkeit wüßten, daß die schönen Künste in ihren Anfängen nichts anders, als Versuche gewesen, das Aug oder andre Sinnen zu ergötzen, so sey es ferne von uns, daß wir darinn ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchsten Zweck suchen sollten. Wir müssen, um von dem Werthe des Menschen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der ersten Kindheit, sondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier ist also zuerst die Frage zu untersuchen, was die Künste in ihrem ganzen Wesen seyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menschen zu erwarten sey. Wenn schwache, oder leichtsinnige Köpfe uns sagen, sie zielen bloß auf Ergötlichkeit ab, und ihr letzter Endzweck sey die Belustigung der Sinne und Einbildungskraft, so wollen wir erforschen, ob die Vernunft nichts größeres darinn entdecke. Wir wollen sehen, wie weit die Weisheit den Gang zur Kunst gebohrnen Menschen, alles reizend zu machen, und die bey allen Menschen sich zeigende Anlage zum Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es ist nicht nothwendig, daß wir uns, um diese Absicht zu erreichen, in tiefsinnige und weitläufige Untersuchungen einlassen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir suchen, zu entdecken. Sie ist die erste Künstlerin, und in ihrem wunderbaren Veranlassungen entdecken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung stimmt alles darinn überein, daß das Aug und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden. Jedes zu unserm Gebrauch dienende Wesen hat außer seiner Nutzbarkeit auch Schönheit. Selbst die, welche uns nicht unmittelbar angehen, scheinen bloß darum, weil wir sie täglich vor Augen haben, nach schönen Formen gebildet und mit schönen Farben bekleidet zu seyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zufließenden Annehmlichkeit

ten unsre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindsamkeit bilden, wodurch das rauhe Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Diese Schönheiten sind einer in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruck, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geist und Herz werden geschäftiger und nicht nur die gröbren Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, sondern auch die sanfteren Eindrücke werden in uns wirksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsre Thätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge interessant finden, es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte, wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Wesen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unsrer thierischen Bedürfnisse; sondern zu einem feinem Genuß und zu allmählicher Erhöhung unsers Wesens eingerichtet.

Aber bey dieser allgemeinen Verschönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden lassen. Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glückseligkeit am nöthigsten sind. Sie wendet Schönheit und Hässlichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem giebt sie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, daß wir es verabscheuen. Was ist zum Glück des Menschen und zu Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung nothwendiger, als die gesellschaftlichen Verbindungen mit andern Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft wird? Besonders die seelige Vereinigung, wodurch der auch in der größern Gesellschaft noch einzelne Mensch eine, ihm so unentbehrliche Mitgenossin aller seiner Güter findet, die seine Freuden durch den Mitgenuß vergrößert, seinen Kummer mildert, und alle seine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menschliche Gestalt, wodurch die stärksten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchsten Reizungen der Schönheit finden sich da, wo sie, um die seeligsten Verbindungen zu bewirken, am nöthigsten waren. Die stärksten aller anziehenden Kräfte,

Kräfte, Vollkommenheit des Geistes und Liebendwürdigkeit des Herzens, sind der todten Materie selbst eingeprägt. (*)

(*) S. Schönbr.

Aber auch dieses müssen wir nicht übersehen, daß die Natur dem, was unmittelbar schädlich ist, eine widerige zurücktreibende Kraft mitgetheilt hat. Die den Geist erdrückende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat sie mit eben so eindringenden, aber Ekel oder Abscheu erwekenden Zügen, auf das menschliche Gesicht gesetzt, als die Güte der Seele. Also greift sie unser Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weise an; sie reizt uns zum Guten und schreckt uns vom Bösen ab.

Dieses Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste, keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muß er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her zu verschönern. Ihr kommt es zu, unsre Wohnungen, unsre Gärten, unsre Geräthschaften, besonders unsre Sprache, die wichtigste aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, so wie die Natur allem, was sie für uns gemacht hat, sie eingeprägt hat. Nicht bloß darum, wie man sich vielfältig fälschlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, sondern daß durch die sanften Eindrücke des Schönen, des Wohlgeruchens und Schicklichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber ist es, daß die schönen Künste auch nach dem Beispiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glückseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzusäßeln. Cicero scheint irgendwo (*) den Wunsch zu äußern, daß er seinem Sohne das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt darstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde. Diesen wichtigen Dienst können in der That die schönen Künste uns leisten. Wahr-

heit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkräfte in vollem Maße einzusäßeln haben.

Nach darin müssen sie ihrer großen Lehrmeisterin nachfolgen, daß sie allem, was schädlich ist, eine Gestalt geben, die lebhaften Abscheu erwekt. Bosheit, Laster, und alles, was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsre Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davor zu bekommen. Dieses unvergleichliche Kunststück hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann sich enthalten, Menschen von recht verworfener Physiognomie, mit eben der neugierigen Aufmerksamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit selbst haben? Die Lehrerin der Künstler wollte, daß wir von dem Bösen das Auge nicht eher abwenden sollten, als bis es den vollen Eindruck des Abscheues erregt hätte.

In diesen Anmerkungen liegt alles, was sich von dem Wesen, dem Zweck und der Anwendung der schönen Künste sagen läßt. Ihr Wesen besteht darin, daß sie den Gegenständen unsrer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen; ihr Zweck ist lebhaftest Blüthung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieser drei Punkte verdient näher bestimmt und erwogen zu werden.

Daß das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe, zeigt sich in jedem Werke der Kunst, daß diesen Namen verdient. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menschen zum Tanz? Wem verdient eine Abbildung den Namen des Gemähltes? Das anhaltende Klingeln eines Instrumentes den Namen eines Consorts? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunst? Jedes dieser Dinge wird alsdann von den schönen Künsten als ihr Werk angesehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künstlers unsre Vorstellungskraft mit sinnlichem Reize an sich loket. Der Geschichtschreiber erzählt eine geschehene Sache nach der Wahrheit, wie sie sich zugetragen hat; der Dichter aber so, wie er glaubet, daß sie nach seinen Absichten uns am lebhaftesten rühre. Der gemeine Zeichner stellt uns einen sichtbaren Gegenstand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Maler aber so, wie es unsre äußern

und innern Sinnen auf das kräftigste reizet. Wenn der gemeine Mensch die in ihm stehende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden aufsetzt; so giebt der Tänzler diesem Gang und diesen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Also bleibt über das Wesen der schönen Künste kein Zweifel übrig.

Eben so gewiß besteht ihr unmittelbarer erster Zweck in einer lebhaften Nahrung. Sie begnügen sich nicht damit, daß wir das, was sie uns vorsehen, schlechtweg erkennen, oder deutlich fassen; es soll Geist und Herz in einige Bewegung setzen. Darum bearbeiten sie jeden Gegenstand so, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meisten schmeichelt. Selbst da, wo sie schmerzhaftes Staecheln in die Seele stecken wollen; schmeicheln sie dem Ohr durch Wollklang und Harmonie, dem Auge durch schöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen selbst da, wo sie unser Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen sie uns, uns den Eindrücken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Syrenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag.

Aber diese Festlung der Gemüther ist noch einem höhern Zwecke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkräft der schönen Künste erreicht wird. Ohne diese Lenkung zum höhern Zweck, wären die Muses verführerische Bühlerinnen. Wer kann einen Augenblick daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des sinnlichen Reizes unserm Geist nicht in einer höhern Absicht gegeben, als uns zu schmeicheln, oder uns bloß zum unüberlegten Genuß desselben zu locken? Wenn sich kein Mensch untersteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens, in der Absicht gegeben habe, uns zu quälen; so muß man sich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Unangenehmen, bloß einen vorübergehenden Kügel zur letzten Absicht habe. Nur schwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würksamkeit abzielt. Und nur durchaus leichtsinnige Künstler können sich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn sie ohne ein höheres Ziel die sinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohne dem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall ist sie das Zeichen und die Lockspeise des Guten. So bedienen sich auch die schönen Künste ihrer Reizungen, um unsre Aufmerksamkeit auf das Gute zu ziehen und uns mit Liebe für dasselbe zu rühren. Nur durch diese Anwendung werden sie dem menschlichen Geschlechte wichtig und verdienen die Aufmerksamkeit des Weisen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorsorge einer weisen Politik, werden sie die vornehmsten Werkzeuge zur Glückseligkeit der Menschen.

Man setze, daß die schönen Künste in der Vollkommenheit, deren sie fähig sind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden seyen, und überlege, was für mannigfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem solchen Lande um sich sieht, und was man höret, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menschen, ihre Häuser, alles was sie brauchen, was sie um sich und an sich haben, und stürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, seine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, ist hier durch den Einfluß des guten Geschmacks und Bearbeitung des Genies schön und vollkommen. Nirgend kann sich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schicklichkeit gerührt werde. Alles reizt den Geist zu Beobachtung solcher Dinge, wodurch er selbst seine Ausbildung bekommt, und alles stößt dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenstand erweckt werden, ein sanftes Gefühl ein. Was in den paradiesischen Gegenden des Erdbodens die Natur that, das thun die schönen Künste da, wo sie sich in ihrem unverdorbenen Schmuck zeigen. (*) In dem Menschen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine Entwicklung und allmähliche Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben so wild war, als irgend ein anderes, wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.

(*) S. Baumst.

So wenig es erkannt wird, so wahr ist es, daß der Mensch das wichtigste seiner innern Bildung dem Einflusse der schönen Künste zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundere, womit die alten cynischen Philosophen unter einem durch den Mißbrauch der schönen Künste in Ueppigkeit und Weichlichkeit versunkenen Volke, wieder gegen den ursprünglichen Zustand der rohen Natur zurückgekehrt sind; so erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die schönen Künste meinen Unwillen. Woher hättest du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger so schneidend verspottetest? Woher kam dir das feine Gefühl, daß dir jede Thorheit, wenn sie auch die völlige Gestalt der Weisheit an sich hätte, so lebhaft zu empfinden gab? Wie konntest du dir einbilden, in Athen oder Corinth, völlig zu der rohen Natur zurück zu kehren? Ist es nicht offenbar widersprechend, in einem Lande, wo die schönen Künste ihren vollen Einfluß schon verbreitet haben, ein Cyniker seyn zu wollen? Erst hättest du durch einen Trunk aus dem Leibe in deinem Geiste und in deinem Herzen jeden Eindruck der schönen Künste auslöschen sollen; alddann aber hättest du nicht mehr unter den Griechen leben können; sondern hättest dein Faß bis zu der kleinsten und verächtlichsten Horde der scythischen Völker hinwälzen müssen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundsätzen denken und leben konntest. Und du besserer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewunderungswürdiger Rousseau, hättest den Muth erst alles zurück geben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrachtest. Dann würde sie gewiß niemanden gerührt haben. Dein sonst großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken hast, die du des Landes verweisen wolltest.

Diese Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinste Wirkung der schönen Künste überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geschmack am Schönen nennt, besteht. Und dieses allein wäre schon hinlänglich, den dankbaren Menschen zu vermögen, den Muth Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geschmack am Schönen besitzt, besteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menschen, als das, welches den Einfluß des Geschmacks noch nicht empfunden hat.

Und doch ist dieser höchstschätzbare Einfluß der schönen Künste nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nützbarkeit anzusehen; sie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf diesem durch den Geschmack bearbeiteten Boden wachsen können. (*) ^(*) G. Geschmack. Ein Volk, das glücklich seyn soll, muß zuerst gute, seiner Größe und seinem Lande angemessene Geseze haben. Diese sind ein Werk des Verstandes. Dann müssen gewisse Grundbegriffe, gewisse Hauptvorstellungen, die den wahren Nationalcharakter unterstützen, jedem einzelnen Bürger, so lebhaft als möglich ist, immer gegenwärtig seyn, damit er seinen Charakter beständig behaupte. Bey größern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenschaft sich der Pflicht widersetzen, müssen Mittel vorhanden seyn, dieser höhern Reiz zu geben. Diesen Dienst können die schönen Künste leisten. Sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erwecken und unauslöschlich zu machen; und nur sie können, bey jenen besondern Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, vermittelst besonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtschaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder wenn sie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darzustellen; wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen.

In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist. Der Philosoph darf nur die von ihm entdeckten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Geseze, der Menschenfreund seine Entwürfe, dem Künstler übergeben. Der gute Regent kann ihm seine Anschläge, dem Bürger sein wahres Interesse werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Muthen lieben, wird, wie ein anderer Orpheus, die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem lebendwürdigen Zwange, zu fleißiger Ausbildung

Date	Description
1/1/2020	Initial assessment of the project area. The site is located in a rural area with a mix of agricultural and natural habitats. The terrain is relatively flat with some low-lying vegetation.
1/15/2020	Conducted a detailed survey of the site. The survey identified several key features, including a small stream, a cluster of trees, and a large open field. The data collected will be used to inform the next steps in the project.
2/1/2020	Completed the initial assessment and survey. The results of the survey are being analyzed and will be used to develop a detailed plan for the project. The plan will include a timeline, budget, and list of resources.
2/15/2020	Developed a detailed plan for the project. The plan includes a timeline, budget, and list of resources. The plan will be used to guide the implementation of the project.
3/1/2020	Implemented the project plan. The first step was to clear the land. This was done by removing the low-lying vegetation and trees. The cleared land will be used for the construction of the project.
3/15/2020	Completed the land clearing. The cleared land is now ready for the construction of the project. The next step is to construct the foundation for the building.
4/1/2020	Constructed the foundation for the building. The foundation was poured and set. The foundation will support the building and ensure its stability.
4/15/2020	Completed the foundation construction. The foundation is now in place and ready for the next step in the construction process. The next step is to construct the walls of the building.
5/1/2020	Constructed the walls of the building. The walls were built using concrete blocks. The walls will provide structural support for the building and protect the interior from the elements.
5/15/2020	Completed the wall construction. The walls are now in place and ready for the next step in the construction process. The next step is to construct the roof of the building.
6/1/2020	Constructed the roof of the building. The roof was built using wooden beams and shingles. The roof will provide protection for the interior of the building from rain and snow.
6/15/2020	Completed the roof construction. The roof is now in place and ready for the final step in the construction process. The final step is to install the interior fixtures and finishes.
7/1/2020	Installed the interior fixtures and finishes. The interior of the building is now complete and ready for occupancy. The project has been completed successfully.
7/15/2020	Completed the project. The building is now ready for occupancy. The project has been completed successfully.

Project Name	Project Manager
Project A	John Doe
Project B	Jane Smith
Project C	Mike Johnson
Project D	Sarah Brown

jüdischen Gesetzgebers Moses gelebt hat, in großem

(*) E. Flor. (*)

Kunstschm.
Reich der
Künste des
Alt-
thums.
I. Ebril.
I Cap.

Wie weit diese Völker vor den Griechen die schönsten Künste getrieben haben, läßt sich nicht bestimmt sagen. Die Aegypter und die Perser haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigstens an äußerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdische Volk hat schriftliche Proben der Beredsamkeit und Dichtkunst aufzuweisen, die älter als die griechischen Werke dieser Art sind.

Das eigentliche Griechenland scheint die schönen Künste erst durch seine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben; Jonien hatte sie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Petruriern bekommen. (*) Die Ueberbleibsel der ältesten griechischen Baukunst in dem alten Pozzuum scheinen einen ägyptischen Geschmak anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunst einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und selbst von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen sey.

(*) Statu-
as Thusei
primum
in Italia
inven-
tione Cas-
siodor.

Ob aber gleich die Künste als ausländische Früchte auf den griechischen Boden verpflanzt worden; so haben sie unter diesem glücklichen Himmelsstriche und durch die Wartung des bewunderungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geschmak bekommen, den sie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der schönen Kunst hat Griechenland im höchsten Flor und in der größten Schönheit gesehen, auch Jahrhunderte lang darin erhalten, und es könnten tausend Beispiele zum Beweis angeführt werden, daß sie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zweck angewendet worden. Darum kann dieses Land immer als das vorzügliche Vaterland derselben angesehen werden.

Nachdem dieses an allen Gaben des Geistes und des Herzens außerordentliche Volk seine Freyheit verloren hatte, und den Römern dienstbar worden war, haben auch die Künste ihren Glanz verloren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfall der griechischen Staaten einige Jahrhunderte lang das herrschende Volk in der Welt gewesen, war zu roh, um die Künste in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechischen Künstler und Kunstwerke

Zweyter Theil.

unten unter dasselbe verpflanzt worden waren. Dieses Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Besonnenheit der menschlichen Vernunft besessen, weil die Begierde zu herrschen allezeit das Uebergewicht in seinem Charakter behauptet hat. Also war die Cultur der schönen Künste dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlassen. Die Kufen sind nie nach Rom gerufen, sondern als dahin geflüchtete Fremdlinge bloß geduldet worden.

Zwar scheint Augustus sie in seinem Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung die von der geheimten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern wirkte, noch zu unruhig, um den Künsten die griechische Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menschen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenstände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrschende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächsten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche die Unterdrückung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt, und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen, sich in so viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieser Parthey war das Genie zur Kunst, und ward um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht sicher genug besessene Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künstler an, die Tyranny mit Annehmlichkeit zu bekleiden, und durch ihren Befehl wurde die Aufmerksamkeit desjenigen Theils des Volks, der sich bloß leidend verhielt, von der Freyheit abgelenket, und auf Lustbarkeiten gerichtet. Dieses mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künste nicht nur von ihrem wahren Zwecke mußten abgeführt, sondern auch in den Grundsätzen, auf die ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieser Zeit an also wurden sie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher sie so viele Jahrhunderte geblieben sind, und aus der sie sich jetzt noch nicht wieder empor geschwungen haben.

Zwar blieben sie diese ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor, das Mechanische jeder Kunst erhielt sich in den Werkstätten der Künstler;

Yi ii

ler;

Date	Description
1/1/2020	Initial assessment of the project area. The site is located in a rural area with a mix of agricultural and natural habitats. The terrain is relatively flat with some low-lying vegetation. The climate is temperate with moderate rainfall. The local population is small and the economy is primarily based on agriculture.
2/1/2020	Field survey conducted to collect data on the local flora and fauna. The survey area was divided into three sections: a forested area, a grassy field, and a small stream. The forested area was found to be rich in biodiversity, with many rare plant species and a variety of birds. The grassy field was dominated by common grasses and a few wildflowers. The stream was home to several species of fish and a number of aquatic insects.
3/1/2020	Analysis of the data collected during the field survey. The results show that the forested area is the most biodiverse, with the highest number of rare species. The grassy field and the stream also contain a variety of species, but they are less diverse than the forest. The data suggests that the forested area is a critical habitat for many species and should be protected. The grassy field and the stream are also important habitats, but they are more vulnerable to human activities.
4/1/2020	Recommendations for the management of the project area. Based on the findings of the field survey and the analysis, the following recommendations are made: 1) The forested area should be protected as a natural reserve. 2) The grassy field should be managed as a wildlife habitat. 3) The stream should be protected as a source of water for the local population. 4) The local population should be educated about the importance of the project area and the need for conservation.

redsamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da sah man die Früchte des Geschmacks dieser Zweige der Kunst wieder in ihrer Reife, und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu suchen. Der Geschmak der Künstler wurde wieder geschärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhalten, zündete auch in andern das Feuer der Nachseiferung an, und so erhoben sich die Künste wieder aus dem Staub empor, und breiteten sich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunst die Muster wären, an die man sich zu halten hätte, um allen schönen Künsten ihre beste Gestalt wieder zu geben. Da zugleich eine gesündere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführt, denen sie eine größere Festigkeit gegeben hatte, so nahm auch die Liebe zu den schönen Künsten dadurch zu, und so bekamen sie allmählig den Flor, in welchem wir sie gegenwärtig sehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Aussicht über den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste haben, müssen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurückkehren.

Wir haben gesehen, was sie in ihrer vollen Kraft seyn können. Die eigentlichen Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit wirksam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen schädlichen Unternehmungen zurück zu halten — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewirkung desselben in seine Seele zu legen.

Daß sie jemals unter irgend einem Volke diese Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit gewesen sey,

wo sie sich derselben genähert haben, scheint gewiß. Die Griechen hatten von den schönen Künsten den richtigen Begriff, daß sie zu Bildung der Sitten und zu Unterstützung der Philosophie, und selbst der Religion dienen. Darum ließen sie es auch an Aufmunterung der Künstler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung, nicht ermangeln. In einigen griechischen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchsten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Gesetzgeber und Regenten sahen große Dichter als wichtige Personen an, die den Gesetzen selbst Kraft geben könnten. Homer wurde für den besten Rathgeber des Staatsherrn und des Heerführers, und für den besten Hofmeister des Privatmannes angesehen, und in dieser Absicht schrieb Lykurgus die zerstreuten Gesänge dieses Dichters in Kreta zusammen. Eben dieser Gesetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieser Insel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch seine Gesänge die Gesetzgebung erleichterte. (*) Die Alten, sagt ein griechischer Philosoph (**) hielten dafür, daß die Dichtkunst einigermassen die erste Philosophie sey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weise, und auf eine angenehme Weise Sitten, Empfindungen und Thaten lehre, (†) die unsrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weise sey. Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerst in der Dichtkunst unterrichten lassen. Keinesweges zur Belustigung, sondern zur Bildung des Gemüthes. Dieses Verdienstes rühmen sich auch die Tonkünstler — sie halten sich für Lehrer und Verbesserer der Sitten — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeister. Ueberhaupt kann man von den Griechen sagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Rechte von seinen Vorfahren rühmet, daß sie alle Künste zum gemeinen Besten angewendet haben. (††)

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtschaffenen Künstlern zu Theil geworden, sind die Nachrichten in den Schriften der Alten so bekannt, daß es unnöthig ist hier besondere Fälle anzuführen. (††)

Jiii 2

Man

(†) διδασκαλίας ἴδη καὶ παθεῖν, καὶ πρᾶξαι.

(††) Nullam majores nostri artem esse voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. L. VI.

(†††) Eine Menge hieher gehöriger Anekdoten hat Juvenal gesammelt. Man sehe besonders in seinem Werke de Pictura Veterum das XII. Cap. des II. Buches.

(*) Plutarchus im Lykurgus.
(**) Strabo Lib. I.



ter und Schauspieler, war zugleich Archon in Athen; aber schon zu Cäsars Zeit hielt sich ein Römischer Ritter mit Recht für gebrandmarkt, da er sich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward. (*)

(*) G.
Aul. Gell.

Wenn man die schwachen Versuche ausnimmt, die Augustus machte, die Künste wieder zu ihrer edlern Bestimmung zurück zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, so fielen sie unter seinen Nachfolgern in die tiefste Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters oder Tonkünstlers, oder Schauspielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und so verschwand in Griechenland und Rom die Würde der schönen Künste allmählig aus dem Gesichte der Menschen. Der Liebe zur Pracht und Leppigkeit ist man in den neuern Zeiten die Wiederherstellung der schönen Künste selbst schuldig; und man wird schwerlich finden, daß ihre neuen Beschützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntnis ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommenung und Ausbreitung gethan haben. Darum sind sie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten dessen, was sie seyn könnten. Ueberhaupt sind ihnen nach den heutigen Verfassungen viel von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unsern politischen Festen fehlt die Feyerlichkeit, wobei die Künste sich in ihrem besten Lichte zeigen könnten. Selbst unsre gottesdienstlichen Feste fallen nicht selten sehr ins kleine. Es geschieht bloß zufälliger Weise, daß der ursprünglichen Bestimmung der schönen Künste bey gottesdienstlichen Festen etwas übrig geblieben ist. Die Art aber, wie es geschieht, verräth doch allemal ein gänzlich Verkennen ihres wahren Zwecks. Gelinget es einem Künstler, welches nur gar zu selten geschieht, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunst sich zeigt, so ist es mehr eine Wirkung seines zufälliger Weise von Vernunft geleiteten Genies; als die Absicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Also kommen die Künste bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann scheint es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verlohren habe. Der deutlichste Beweis hiervon ist die so gar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unsern Schaubühnen sieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den

Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben so viel Dank, wenn er eine abgeschmackte und nicht selten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte; wenn nur die Arbeit gut ist; und so denkt man auch über andre Zweige der Kunst. Sogar in den Kirchen — Was sind die meisten Gemählde der Römischen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die gesunde Vernunft streitet, als die heidnische?

Um sich von dem Geiste, der gegenwärtig die Künste mehr schwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unsern Schauspielen betrachten, bey dem sich doch eigentlich alle schönen Künste vereinigen, die Oper. Ist es wohl möglich, etwas unbedeutenderes, abgeschmackteres und dem Zwecke der Künste weniger entsprechendes zu sehen? Und doch könnte das Schauspiel, das ihr kaum der Aufmerksamkeit der Kinder würdig ist, gerade das erhabenste und nützlichste seyn, was die Künste hervorzubringen im Stande sind. (*)

(*) G.
Opera.

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas andern, als zum Staat und zur Leppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Pallästen der Großen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zweck desto sicherer zu erreichen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit sie den Eckel elend ausgedonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In so fern sie dazu dienen, werden sie geschätzt und genährt; aber wo sie noch aus Behauptung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Bestimmung sich einsinden, bey dem Gottesdienste, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauspielen, da werden sie für unbedeutend gehalten, und jedem unwichtigen Kusse, dem es einfällt, sie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unsern



dem Füllen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen? In der Auflösung dieser Aufgabe, findet der Künstler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künste immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es ist hier der Ort nicht, diese Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit ist ohne Zweifel der schwerste Theil der Philosophie. Ein deutscher Philosoph hat zuerst unternommen, sie als einen neuen Theil der philosophischen Wissenschaften unter dem Namen Aesthetik, zu bearbeiten. (*) Es ist zur Ehre der Nation zu wünschen, daß sie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß sie einem andern Lande die glückliche Ausführung einer so wichtigen Wissenschaft überläßt, wodurch der Philosophie der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeigt wird.

So viel verschiedene Wege in der Natur sind den Menschen durch sinnliche Vorstellungen zu erhöhen, so viel sind auch Hauptzweige der Kunst; und so vielerley Gestaltungen und Arten der ästhetischen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in so viel Nebenzweige theilet sich jede Kunst. Wir wollen versuchen, ob nach diesen Grundsätzen ein allgemeiner Stammbaum der schönen Künste könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt ist nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äußern Sinnen, aber er wird durch die verschiedene Natur dieser Sinnen vielfach. Eben dieselbe Vorstellung, oder derselbe Gegenstand scheint seine Natur zu verändern, und ist in seiner Kraft mehr oder weniger wirksam, nach Beschaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigsten Erläuterungen hierüber hab' ich an einem andern Orte gegeben. (†)

Die höchste Kraft auf die Seele, haben die niedrigern größern Sinnen, das Gefühl, der Geschmack und der Geruch, aber diese Wege auf die Menschen

zu wirken, sind für die schönen Künste unbrauchbar, weil sie allein den thierischen Menschen angehen. Wären die schönen Künste Dienerinnen der Wollust, so müßten die vornehmsten Hauptzweige derselben für diese drey Sinnen arbeiten, und die Kunst, eine wohltschmekende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wohlriechende Wasser zu machen würde den ersten Platz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menschen erhöht wird, ist von edlerer Art; sie muß uns nicht bloße Materie, sondern Seel und Geist empfinden lassen. Nur bey besondern Gelegenheiten können die schönen Künste vermittelst der Einbildungskraft, die von größern Sinnen abhängenden Empfindungen, zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben so groß zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung sinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsre Seelen schickt. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden, und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrücke machen. Da fängt also das Gebiete der schönen Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Musik. Zwar wirken auch die redenden Künste auf das Ohr, aber seine Nührung ist nicht ihr Hauptzweck. Ihr Gegenstand ist von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede ist eines der Nebenmittel, wodurch sie ihren Vorstellungen eine Bezkraft, oder einen stärkern Nachdruck geben. Die Hauptkraft der redenden Künste liegt nicht in dem Schalle, sondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Gesicht, dessen Eindrücke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit sie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das

(*) S. Art.
ästhet.
krit.

(†) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abschnitts, in welchem von den Empfindungen der äußern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieser Theorie hierzu vieles angeführt werden, um das, was von der verschiedenen

Wirksamkeit der Sinnen zu merken ist, verständlich oder einleuchtend zu machen, darum setze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig fassen will, die angeführte Stelle erst nachsehe.

Das Reich der Geister herein; es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, lesen. Das Schöne, das einen so vortheilhaften Eindruck auf die Seele macht, ist ihm fast in allen Gestalten sichtbar; (*) aber es entdeckt auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Gesichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers lesen? Diesen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künste, auf sehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeigt werden.

Das Gesicht gränzet in vielen Stufen so nahe an das bloß Geistige (intellektuelle), daß die Natur selbst keinen Mittelstufen zwischen dem Gesichte und den innern Vorstellungen gesetzt hat; oft sehen wir, wo wir bloß zu denken glauben, ohne uns des Eindrucks eines körperlichen Gefühls bewußt zu seyn. Also ist für die Künste kein Sinn mehr übrig. Aber das menschliche Genie, durch göttliche Vorsehung geleitet, hat sich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzufragen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die sich durch die Sinnen durchschleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelst des Gehörs oder des Gesichts, jede Vorstellung in die Seele bringen, ohne daß diese Sinnen sie verstellen, oder ihr die ihrem Vorne eigene Gestalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift sichtbar wird, liegt die Kraft seiner Bedeutung. Also ist es etwas bloß Geistiges in einer zufälligen körperlichen Gestalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieses bewundernswürdigen Mittels bedienen sich die redenden Künste. An äußerlicher Kraft stehen sie den andern weit nach, weil sie, wo es nicht zufälliger Weise geschieht, daß sie das Gehör erschüttern, von der Nahrung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber sie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlt. Sie rühren alle Saiten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruck der Sinnen, selbst der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen selbst fühlbar machen.

Darum erstreckt sich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künsten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können sie uns benachrichtigen. Von wel-

cher Seite, mit welcher Art der Vorstellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künste allemal die Mittel dar. Dann haben sie noch über die andern Künste den Vortheil, daß man sich vermittelst der wunderbaren Zeichen, deren sie sich bedienen, jeder Vorstellung auf das leichteste und bestimmteste wieder erinnert. Darum sind sie zwar an Lebhaftigkeit der Vorstellungen die schwächsten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorstellungen zu erwecken, die wichtigsten. Dieses sind die drei ursprünglichen Gattungen der Künste. Man hat aber Kunstwerke ausgedacht, in welchen zwei oder drei Gattungen vereinigt werden. Im Tanze vereinigen sich die Künste, die durch Aug und Ohr zugleich rühren; in dem Gesange vereinigen sich die redenden Künste mit der Musik, und in dem Schauspiele können gar alle zugleich wirken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menschen zu erhöhen, das vollkommenste werden. (*)

Jede Kunst hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am glücklichsten durch die Gattungen der darin behandelten ästhetischen Kräfte bestimmt werden. So giebt es besondere Nebenzweige in jeder Kunst, wo bloß auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Absicht haben, als den Geschmack am Schönen zu ergötzen. In der Dichtkunst artige Kleinigkeiten, in der Malerei Blumenstücke, Landschaften, die bloß schön, ohne bestimmten leidenschaftlichen Charakter; in der Musik Saiten, worin außer Harmonie und Rhythmus wenig Bestimmtes zu merken ist. Andre Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künsten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der Aesopischen Fabel und andere Arten. Noch andre Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenschaftlichen Stoff, und bringen Leidenschaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und diese sind allemahl die wichtigsten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, sondern auch eine besondre Gemüthsfassung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird; so könnte man vielleicht in dieser Stimmung, die der Künstler zu glücklichem Fortgange seiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der schönen Künste

(*) S. Schauspiele.

Künste mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Als ein Versuch hiervon kann das angesehen werden, was wir über die verschiedenen Gattungen des Gedichtes gesagt haben. (*)

(*) S.
Art. Ged.
S. 437,
438.

Die äußerlichen Formen, unter denen die schönen Künste ihre Werke zeigen, haben so viel Zufälliges und zum Theil Willkürliches, daß auch die bestimmtesten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künste nicht hinlänglich sind, darüber etwas feste zu setzen. Wer wird, um nur ein Beispiel anzuführen, alle Gestalten bestimmen, in denen sich die Ode, oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß sich in solchen Untersuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künstler keine Schranken vorschreiben. (*) Auf diese Weise kann man die schönen Künste und ihre Zweige entdecken.

(*) S.
Werke der
Kunst.

Das allgemeine Grundgesetz, wornach der Künstler sein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieses seyn, „daß das Werk, sowohl im Ganzen, als in seinen Theilen, sich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhaftesten einpräge, um so viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieses kann nicht geschehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geschmacks hat. Der Mangel an dem, was zum Geschmacke gehört, ist wirklich der wesentlichste Fehler eines Werks der Kunst; aber nicht allemal der wichtigste.

Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf die Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend seyn.

Man würde diesen Grundsatz unrecht verstehen, wenn man ihn so einschränken wollte, daß die Kunst keinen andern, als unmittelbar sinnlichen Stoff bearbeiten sollte: er verbietet dem Künstler nicht, eine Trinkschale, oder etwas dieser Art zu bemalen; sondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu malen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruck, von welcher Art er sey, mache.

Den wichtigsten Nutzen haben die Werke der Kunst, die uns Begriffe, Vorstellungen, Wahrheiten

Zweyter Theil.

ten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unser Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menschen oder als Bürger an unserm Werthe zu verlieren, nicht missen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht statt haben, so hat der Künstler schon genug gethan, wenn unser Geschmak am Schönen durch sein Werk befestigt oder erhöht wird. Der Mahler also, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausführte, daß die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall wo ich hinsehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenstand etwas erblicke, das meinen Geschmak am Schönen bestärkt oder erhöht.

Hieraus erhellet auch, daß die schönen Künste nicht nur auf guten Geschmak, sondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des sittlichen Menschen, und auf Redlichkeit seine Talente auf das Beste anzuwenden, gegründet seyen.

Kunst; Künstlich.

Man braucht diese Wörter ofte, um in den Werken des Geschmacks dasjenige auszudrücken, was bloß von der Ausübung der Kunst abhängt, das ist, was zur Darstellung des Werks gehört. An verschiedenen Orten dieses Werks ist angemerkt worden, daß jedes Werk des Geschmacks aus einem Urstoff bestehe, der einen von der Bearbeitung der Kunst unabhängigen Werth habe, und daß dieser Urstoff durch das, was die Kunst daran thut, desto richtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Wirkung zu thun, die der Künstler zur Absicht hatte. Darum unterscheidet man sowol in dem Künstler, als in seinem Werke die Natur von der Kunst. Daß ein Mensch in seinem Kopfe Vorstellungen bilde, die werth sind andern mitgetheilt zu werden, ist eine Wirkung der Natur, oder des Genies; daß er aber diese Vorstellungen durch Worte, oder andere Zeichen so an den Tag lege, wie es seyn muß, um andre am stärksten zu rühren, ist die Wirkung der Kunst.

Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Übung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt, oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen.

K k

Man

Man kann ohne ein Mahler zu sehn, die fürtrefflichsten Bilder in der Phantasie entwerfen, und sie im schönsten Licht und in den reizendsten Farben sehen; aber nur die Kunst kann solche Bilder äußerlich darstellen. Darum werden zur Bildung eines Künstlers zweyerley Dinge erfordert; Natur, oder welches hier gleichbedeutend ist, Genie, das den Urstoff des Werks innerlich bildet, und Kunst, um denselben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was bloß der Kunst zugehört, werden gewisse Naturgaben erfordert. Nicht jeder, der sich eine gehörige Zeitlang in Darstellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunst erlernt hat, wird ein guter Künstler. Um es zu werden, muß er auch das besondere Kunstgenie, das ist die Fähigkeit besitzen, das was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Mensch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewisse Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhängen, leicht auszuüben. Dieser hat alsdann ein Kunstgenie.

Horaz sagt: man habe die Frag aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frag auf jedes andre Werk der Kunst anwenden) durch Natur, oder durch Kunst schätzbar werde:

*Natura fieret laudabile carmen an arte
Quaestum est.*

Er antwortet darauf, daß beides zusammen kommen müsse; eine Entscheidung die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunst an, wo nur Kunst, andre, wo nur Natur herrscht; aber solche Werke sind nie vollkommen. Man kann eine Menge hollandischer Mahler nennen, die die Kunst in einem hohen Grad der Vollkommenheit besessen haben, denen aber die Natur, das Genie große Vorstellungen in der Phantasie zu bilden, versagt hat. Ihre Werke sind als bloße Kunstfachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunst. Im Gegentheil sieht man auch oft Dichter und Tonsetzer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Kunst fehlt, sie vollkommen auszudrücken; ihr Ausdruck ist unharmonisch und hart.

Werke an denen sich die Kunst in einem beträchtlichen Grad zeigt, darin man aber die Natur vermisst, werden bloß künstliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es ist doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunstregeln zu

handeln. So hat man Ursache ein Blumen- oder Fruchtstück, das der Mahler bloß nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrückt. Zu dieser vollkommenen Darstellung eines in der Natur vorhandenen Gegenstands gelangt doch kein Künstler bloß durch Befolgung der Kunstregeln; er muß nothwendig das Genie seiner Kunst besitzen.

Es giebt auch Werke die so bloß Kunst sind, daß auch nicht einmal das besondere Künstlergenie dazu erfordert wird; die bloß durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Mensch lernen kann, ihre Wirklichkeit erlangen. So ist eine nach allen Regeln der Perspektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Diese kann jeder Mensch machen, der sich die Mühe giebt die Regeln genau zu lernen, und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterste Classe der Kunstwerke aus; oder vielmehr gehören sie gar nicht mehr zu den Werken der schönen Künste, weil sie bloß mechanisch sind. Die schönen Künste erkennen eigentlich nur die Werke für die übrigen, deren bloße Darstellung oder Bearbeitung, Genie und Geschmak erfordert, weil sie nicht nach bestimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geschmak ein guter Colorist werden.

Bei Vergleichung der Natur und der Kunst kann man bemerken, daß dasjenige, was man bloß der Natur zuschreibt, sich in einem Werke findet, ohne daß der Grund, warum es da ist, erkannt wird; die Kunst aber handelt aus Ueberlegung, und erkennt die Gründe nach denen sie handelt. Der Künstler, der in dem Feuer der Begeisterung seine Arbeit entwirft, findet jeden einzelnen Theil des Werks, ohne ihn lange zu suchen; die Gedanken drängen sich in seinem Kopf und diehen sich an Ort und Stelle von selbst dar; (*) der Entwurf wird fertig und ist oft fürtrefflich, ohne daß der Künstler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dies ist Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung seinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beschaffenheit des Ganzen und der einzelnen Theile überlegt und dabey findet, daß dieses oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders seyn müßte, um dem Werk eine größere Vollkommenheit zu geben, und diesem zufolge die Aenderung macht; so

(*) E. Be-
geisterung

Es ist dieses Kunst. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künstler mit seinem Genie verbindet, je leichter entdeckt er die Mängel des bloß durch Genie entworfenen Werks. Also giebt die Kunst ihm die wahre Vollkommenheit, auch schon ohne Rücksicht auf seine äußerliche Darstellung. Das Gemähl das nur noch in der Phantasie des Malers liegt, hat schon die Wirkungen der Kunst erfahren, wenn Theile darin sind, die er aus Ueberlegung und Bewußtseyn gewisser Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieses Verfahren der Kunst giebt man die Regel, daß es so vielwie möglich müsse versteckt werden. Dies heißt so viel, als: daß die durch Kunst in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern den Charakter und das Ansehen der Natur haben müssen. Diejenigen, welche das Werk betrachten müssen das, was die Kunst darin gethan hat, von dem andern nicht unterscheiden können, sie müssen nirgend den Künstler erblicken, damit die Aufmerksamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in diesem Falle thut es seine volle Wirkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir bloß seine Gestalt, seine Stellung, sein Leiden und die äußerste Bestrebung seiner Kräfte erblicken. Sollten wir bey dem Anblick dieses Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künstlers, seine mühesamen Veranstellungen, jeden Theil dieses wunderbaren Werks im Marmor darzustellen, gewahr werden; so würde die Aufmerksamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß desselben durch Nebenvorstellungen gestört werden. Horaz sagt von den Erndichtungen, sie müssen der Wahrheit so nahe kommen, als möglich: *ficta sint proxima veris*; und so muß man von dem, was die Kunst thut, sagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzosen nennen gewisse Wörter in gekünstelten Versen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, sondern bloß da sind, um dem Vers seine mechanische Vollkommenheit zu geben, des *cheuilles*; Regel um den Vers zusammen zu halten. Dergleichen Rägel und andere zum Gerüste des Kunstgebäudes gehörigen Dinge hat zwar jeder Künstler zu seiner Arbeit nöthig; aber in den vollendeten Werke, muß alle Spuhr derselben ausgelöscht seyn. Dieses ist ofte sehr schwer: Darum sagt man, es sey die größte Kunst, die Kunst zu verbergen. Dieses hat selbst Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man schwer-

lich irgendwo die Kunst des Dichters entdecken. Überall sieht man nur die Gegenstände, die er wählt und hört nur die Personen die er redend einführt. So wird man selten in dem wunderbaren Colorit eines Ilians oder van Dyks die Spuhr der Kunst gewahr, die man in Rembrandts Stücken fast überall entdeckt.

Nirgend ist es wichtiger die Kunst zu verbergen, als im Drama und besonders in der Vorstellung desselben; und doch wird auch von sehr guten Dichtern und Schauspielern nur gar zu ofte gegen eine so wesentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher gesprochen werden. (*)

Wizweilen trifft man Werke der Kunst an, die so ganz Kunst sind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieses zu sagen erlaubt ist) riecht beynähe den Schweiß, den es dem Künstler ausgetrieben hat. Man steht gleichsam das Recept, das er vor sich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen. Dieses begegnet den Künstlern ohne Genie, die bloß die Regeln studirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterstützt werden. Anstatt der Begeisterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter die sie ausgestanden, die Theile des Werks zusammen zu bringen.

Der beste Rath, den man dem Künstler geben kann, den Zwang der Kunst zu verstecken ist dieser: daß er zum Entwurff seines Werks die Stunde der Begeisterung erwarte, und zur Ausarbeitung desselben sich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar ofte macht die Eil, daß man sich mit der Kunst aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

Kunstgriff.

(Schöne Künste)

Ein feines Mittel den Zweck zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig scheinende Unvollkommenheit zuzulassen. Bey Verfertigung eines Werks von Geschmack können sich Schwierigkeiten von verschiedener Art zeigen, die sich nicht alle beschreiben lassen; daher sind auch die Kunstgriffe mannigfaltig. Der Künstler, dem es an Genie und Schlaunigkeit fehlt, Kunstgriffe zu erfinden, wird selten glücklich seyn. Eigentlich sind

Man Art.
Natur.

die Kunstgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunst entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weise in einen Fehler führen würde. Daher es zwei Hauptarten der Kunstgriffe giebt, solche, die durch ungewöhnliche Wege forschten, und solche wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der ersten Art ist der Kunstgriff des Virgils das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für sie aufs höchste treiben, aber geradezu konnte er sie nicht unglücklicher machen, als sie nach unsrer Empfindung schon war. Daher bedient er sich eines Kunstgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglück das größte ist, was man erdenken kann, gegen sie als glücklich vorstellt.

O felix una ante alias Priameia virgo
Hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis
Jussa mori. (*)

(*) Aen.
III. 321.

Auf diese Weise hat auch Homer den Achilles ausserdem, was er geradezu großes von seinem Heldennuth sagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten so gelobte Kunstgriff des Timanthes, der in dem Gemälde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Gesicht unter dem Mantel verbergen lassen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Gesichtern schon erschöpft hatte. (*) Auf diese Weise verfahren die Maler: wenn sie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben; so verdunkeln sie das übrige und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

(*) G.
Pha. Hist.
Nal. L.
XXXV.
c. 10.

Als ein Beispiel eines Kunstgriffs der andern Gattung, kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenschaft dieser Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Er setzt voraus, daß sie sich vorgenommen habe, ihr Geheimnis mit sich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden schließen müssen, daß sie einen großen Haß gegen ihren Stiefsohn Hippolytus habe. Daher sagt die Hofmeisterin ganz natürlich, du wirst durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrschen wird; sie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolytus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weise, was sie für ihn fühlt. Hiebei hat Euripides den

den Kunstgriff gebraucht, wodurch Erastriatus den Grund der Krankheit des Antiochus des Seleuci Sohn entdeckt hat. (*)

(*) G.
Plat. im
Leben des
Deme-
trius.

Der dramatische Dichter hat vornehmlich solche Kunstgriffe nöthig, um die Auflösung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatische Kunst sehr vortheilhaft seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, aus den besten Werken die Kunstgriffe zu sammeln und deutlich an den Tag zu legen. In der Musik sind die enharmonischen Künsten eigentliche Kunstgriffe, um schnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen. (*) Die Malerei hat mancherley Kunstgriffe die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

(*) G.
Eubarm.
auf.

Die wahren Kunstgriffe sind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunst; die ihre Erfindung nur erleichtert, indem sie die Anwendung und den Gebrauch dessen, was das Genie entwirft, möglich macht.

K ü n s t l e r.

Die Schilderung eines vollkommenen Künstlers ist ein so schweres Werk, daß dieser Artikel einen bloßen Versuch enthält, die Umrisse zu diesem Gemälde zu entwerfen, dessen völlige Ausführung nur von einer Meisterhand zu erwarten ist.

Das Wichtigste, was zu Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben, sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwickeln, und dann müssen noch von außen zufällige Veranlassungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhaftere Nährung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben; so scheint eine vorzüglich starke Empfindsamkeit der Seele, die erste Umlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlt, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erwecken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äussere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft in uns fühlen, sind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrücken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen,

sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden.

Darum kann er als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, seine Empfindung, nach Maßgebung der Kunst, auf die er sich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonsetzer durch unartikulirte Töne. Die Menschen also, die stärker, als andre, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die erste Anlage zur Kunst.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten ist, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue psychologische Betrachtung dieser lebhaften Empfindsamkeit einlassen wollten. Wir müssen uns auf das einschränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie setzt scharfe und feine Sinnen voraus. Wer schwach höret, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerührt, als der, der ein feines Ohr hat, und so ist es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler, schon in dem Bau der Gliedmassen des Körpers. Dazu muß eine sehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch diese bekommen die sinnlichen Eindrücke, wenn der Gegenstand, von dem sie abhängen auch nicht vorhanden ist, eine Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erweckt worden. Der Maler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand gesetzt, ihn zu malen. (*)

(*) E. Ein-
bildungs-
kraft.

Ferner wird diese Empfindsamkeit des Künstlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterstützt. Menschen deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorstellungen geht, abstrakte Körper, die den Gegenständen der Erkenntnis alles Körperliche benehmen, um bloß mit dem Auge des Verstandes, das Einfache darin zu fassen, sind zu strengen Wissenschaften aufgelegt: zu den schönen Künsten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfordert. Dieser macht, daß wir uns das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen, daß wir sichtbare Gestalten bilden, in denen wir das Abstrakte sehen. Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter wirken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler

ein Dichter; die vornehmste Kraft seines Genies wird angewendet, die Vorstellungen des Geistes in körperliche Formen zu bilden. Dieser Hang zeigt sich nirgend deutlicher, als bey den Künstlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abstrakte Vorstellungen mit Sinnlichkeit bekleiden; weil sie mehr, als andre Künstler mit solchen Vorstellungen zu thun haben. Daher kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand ist.

Es ist ebenfalls eine Wirkung dieser Dichtungskraft, und dieses Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geistliche, in der Materie entdeckt, welches eine vorzügliche Gabe des Künstlers ist; daß man in bloßer Mischung todter Farben, Sanftmuth oder Strengigkeit fühlt. Daß man in bloß körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Unordnung der leblosesten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geistliches, oder sittliches oder leidenschaftliches entdeckt, ist eine Wirkung dieser Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen sagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieser Flur.
Seh stets wie dies Gefilde
Schön durch Natur,
Erwünschter, als der Morgen,
Held wie sein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieses Thal.

In dieser Empfindsamkeit, die wir, für die Grundlage des Künstlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künstler so nothwendigen Begeistung. Diese bringet die schönsten Früchte hervor, und trägt, wie schon anderswo bemerkt worden ist (*) das meiste zur Erfindung und lebhaften Darstellung der Sachen bey, indem die Seele des Künstlers, durch die Stärke der Empfindsamkeit in einen hohen Grad der Wirkbarkeit gesetzt wird.

Aber mit dieser Anlage zum Kunstgenie muß ein reiner Geschmak an dem Schönen verbunden seyn, der die Sinnlichkeit des Künstlers vor Ausschweifungen bewahre. Denn nichts ist ausschweifender und zügelloser, als eine sich selbst überlassene lebhafte Einbildungskraft. Der Künstler ist einigermaßen

als ein Mensch anzusehen, der wachend träumt, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt geräth er in abentheuerliche Ausschweifungen.

Wie ein Mensch der es in der schönen Tanzkunst zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf seine Bewegungen nicht acht hat und selbst in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er sich selbst vergißt, noch immer angenehmere und besser gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, so wird auch ein Künstler, dessen Geschmak am Schönen einmal festgesetzt ist, in dem größten Feuer der Begeisterung, sich nie so weit vergessen, daß er sich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieser Geschmak muß die Phantasie überhaupt immer begleiten, damit die Vorstellungen des Künstlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der sie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach interessant macht (*). Diese schätzbare Gabe ist nicht allemal mit der lebhaften Empfindsamkeit verbunden, sie muß als eine besondere, für sich selbst bestehende Eigenschaft angesehen werden.

Diese beyden Eigenschaften verbunden können schon einen feinen Künstler bilden; aber der große Künstler, dessen Werke von Wichtigkeit seyn sollen, muß noch andere Gaben besitzen. Der beste Blumen-Mahler, ist darum noch nicht ein großer Mahler, und der in der Dichtkunst die artigsten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann sich darum nicht auf die Banke setzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz sitzen (*). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß desselben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen (*). Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Interesse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Werth geben. Horaz sagt, der sey der vollkommene Künstler, der das Nützliche in das Angenehme mischt; aber es ist dem höchsten Zweck der Künste gemäßer, diesen Satz umzukehren, und den für den wahren Künstler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche mischt. Soll aber das Nützliche die Grundlage der besten Werke der Kunst seyn, so muß der Künstler einen vorzüglichen Geschmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es ist nicht die Sinnlichkeit mit dem Geschmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles und Phidias und Raphael in der Reihe der

Künstler den ersten Rang behaupten; diesen erwerben sie sich dadurch, daß sie mit jenen Gaben, die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geist und Gemüth ein großer Mann ist, wer eine starke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieser Größe, noch jene sinnliche Empfindsamkeit und den Geschmak am Schönen hat, der ist auch der große Künstler.

Also müssen fast alle großen Gaben des Geistes und Herzens zusammenkommen um das große Kunstgenie zu bilden. Deswegen darf man sich nicht wundern, daß die Künstler vom ersten Range in so kleiner Anzahl sind und nur von Zeit zu Zeit erscheinen.

Und doch ist es mit diesen Talenten noch nicht ausgerichtet; sie machen den Künstler fähig den Stoff zu seinem Werk in seiner eigenen Vorstellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden sind. Diese bekommt er bloß aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menschlichen Angelegenheiten. Das größte Kunstgenie wird kein beachtliches Werk bilden, so lange es ihm an dieser Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlt. Zur Beredsamkeit ist es nicht genug, das Genie des Demosthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieses Genie an wichtigen Gegenständen zu versuchen.

Die Talente sind also einigermassen todte Kräfte, so lange der Kopf des Künstlers leer an Vorstellungen ist, die sein Genie bearbeiten kann. Also muß, auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechischen Künstler alle andern übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern Genie her, sondern von diesem Zufälligen; weil sie mehr Gelegenheit, als andre gehabt haben, große Dinge zu sehen. (*) Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn interessiert, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe, in ihm rege wird; und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundschaft; ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst, ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil

(*) S. Schön.

(*) S. Klein.

(*) S. Kraft.

(*) S. Die Alten.

weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, grössere Gegenstände zu bearbeiten? Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines grossen Künstlers gehört, so muß auch das Glück ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehreren interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besitzt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntniß des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunst vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten, kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler alle kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zweck führt.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie jeder beizukommen sey. Dies ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des grossen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey dem Leidenschaften das meiste. Wer ihre wundervolle Wirkungen kennt, müste diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig anbebautes Feld, zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibniz und Wolff haben den Eingang zu diesen Feldern eröffnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzugethen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele und dem Künstler das fürnehmste Werkzeug, die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung desselben erfordern eine gute Erfindungskraft; ein Genie zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichen Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann der die Mittel das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glückliche Genie besitzen, den zur Führung der Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannigfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen kön-

nen, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden, und auszudrücken im Stande seyn. Was Virgil von einem grossen Redner sagt: *regit dictis animos et pectora mulcet*, (*) das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande seyn. Dazu wird aber unstreitig ein Genie von der ersten Grösse erfordert. Darum verkennen die, welche dem Künstler seinen Rang neben dem Handwerksmann anweisen, die Natur und den Zweck der Künste gänzlich. Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.

Zu diesen Gaben, Fähigkeiten und Kenntnissen, muß nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunst trägt vielleicht zu Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen ist eine beständige und tägliche Uebung dem Künstler höchst nöthig. Darum ist die Maxime, die man dem Apelles zuschreibt, keinen Tag ohne einige Striche zu machen, vorbeigehen zu lassen, sehr gut. Man wird in der Geschichte der Künstler fast durchgehends finden, daß vorzüglich große Künstler auch die grösste Arbeitsamkeit gehabt haben. Mit dieser Arbeitsamkeit und täglichen Uebung in dem Mechanischen der Kunst, muß auch ein anhaltendes Studium der besten Kunstwerke verbunden werden. Dieses hilft dem Genie am meisten zu seiner völligen Entwicklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beständige Uebung desselben ist. (*)

Dem Künstler ist zu rathen, daß er seinen Ruhm nicht auf seine Talente, sondern auf den edlen und grossen Gebrauch derselben setze. Er kann, wie wir anderswo (*) deutlich gezeigt haben, seiner Nation die wichtigsten Dienste leisten, die von menschlichen Gaben zu erwarten sind. Er kann sich so viel Ehr erwerben, als der Feldherr, oder, als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menschen erleuchtende Philosoph. Weh ihm, wenn er sich selbst durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke dieser Ehre beraubet!

Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners, wovon an seinem Orte gesprochen worden (*) auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzt, dem Künstler.

(*) Er lenkt die Gemüther durch ein Zureden, u. bestärkt die Macht der Leidenschaft.

(*) E. Studium.

(*) Im Artikel Künstler.

Aber sie ist der Gefahr auszuweichen, und den Künsten zu schaden, ausgesetzt; so bald sie zu einem gewissen Grad des Flor und äußerlichen Ansehens gestiegen ist. Die ersten Kunsttrichter widmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künste, weil die Natur ihnen das besondere Genie zu Untersuchungen dieser Art gegeben hatte: was sie bewerkten und entdeckten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollständig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen so weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, sie in ein System zu sammeln; so wurde sie zu einer Wissenschaft, die nun auch mittelmäßigen und leichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, sondern auch bloße Liebhaber ohne Talente widmeten ihr ihre Zeit. Diese bildeten sich ein, man könne sie lernen; weil die Kunstsprache, und die einmal in die Wissenschaft aufgenommenen Sätze sich leicht ins Gedächtnis fassen lassen. Was also im Anfang die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewissenschaft, auf welche sich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder leichte Kopf, der sie ohne Verstand bloß durch das Gedächtnis gefaßt hatte, versuchte sie mit seinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und so wurde die Critik zuletzt zu einem Gewächse, in welchem man nur mit großer Mühe, die von den wahren Kunsttrichtern gemachten Entdeckungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menschen ohne natürlichen Verstand sich auf die Künste legen; so glauben sie dieselben aus den Theorien erlernen zu können: und so werden Künste und Critik zugleich verdorben. Dieses Schicksal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredsamkeit gehabt. Aristoteles, der als ein Mann von Genie über diese Kunst geschrieben hatte, bekam tausend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunst in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten: so daß man zuletzt in einem einzigen Worte aus der Ilias acht verschiedene rhetorische Figuren entdeckte, deren jede ihren besondern Namen hatte. Und nun gab es auch schwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredsamkeit erlernen wollten. Auf diese Weise mußte die Kunst durch die Critik zu Grunde gehen. Dieses Schicksal haben die schönen Künste mit den Wissenschaften gemein: so ist es der Logik, der

zweiter Theil.

Metaphysik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philosophie gegangen. Die schätzbarsten Erfindungen des menschlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem sie so weit gekommen sind, daß sie durch ihren äußerlichen Glanz die eitle Ehrsucht schwacher Köpfe reizen. Diese wollen denn das ihrige auch dazu beitragen; da es ihnen aber an Genie fehlt, so besteht ihr Beitrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkührlicher und sophistischer Sätze, die sie für Wahrheiten ausgeben; und so fällt die ganze Erfindung in eine finstlere Barbarey. Der, welcher zuerst auf die Gedanken gekommen ist, einen wilden Baume durch Verpflanzung in bessern Boden, durch Wartung und durch Beschneiden zu verbessern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunst; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieser Kunst zu erfinden, den kindischen Einfall gehabt, dem Baume durch Beschneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunst den letzten tödlichen Streich versezt zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunsttrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunsttrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem raten auf seine Stimme zu horchen. Zwar scheint es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfordert; so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebornes Genie, (und ein solches muß der Kunsttrichter seyn) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäftigt, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen, noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

Kunstwörter.

Die Künstler und Kunsttrichter bedienen sich, wenn sie von Kunstfachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wissenschaften sonst nicht oder wenigstens nicht in der Bedeutung, die sie in der Kunstsprache haben, vorkommen, und deswegen Kunstwörter genannt werden. Man hat so wenig Ursache sich über die Kunstwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl so lange vermehren sollte, bis jeder in der Theorie und Aus-





die gleichsam das Alphabet der Kupferstecherkunst ausmachen, verbunden werden.

Ein höchst wichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunst war es, wenn man eine von einem guten Meister oder Kenner gemachte Sammlung der besten Kupferstiche derjenigen Künstler bey der Hand hätte, durch welche die Kunst wirklich eine Vermehrung, oder Vervollkommenung erhalten hat. Diese Sammlung müßte so gemacht seyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunst durchgehends angenommen worden. Diese Stütze müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. E. diese Behandlung am besten sey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und seidenen Stoffe; diese eine leichte und warme, jene eine schwere und kalte Luft auszudrücken, u. s. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabstichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewisse Fertigkeit erlangt haben; alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferstichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferstecher zur Vorstellung der unendlichen Verschiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als schwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde; so wird man begreifen, was für erstaunliche Schwierigkeiten die Kunst hat, und was für Genie ist erfordert worden, die mannigfaltigen Mittel auszu-denken, wodurch es den Erfindern gelungen ist, jede Sache natürlich darzustellen, und beynahe die Farben der Gegenstände errathen zu lassen.

In diesen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum selten ein Kupferstecher in allen Theilen der Kunst zugleich groß seyn kann, und warum es gut ist, daß sich jeder auf einen Zweng derselben; dieser auf das Portrait; ein anderer auf das historische Gemähl; ein dritter auf Landschaften, einschränke. Denn es wäre wirklich zu viel gefodert, daß ein Mensch in allen Arten stark seyn sollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferstecher, in welcher Art er sich hervorthut, weder in Ansehung des Genies und der Talente, noch in Absicht auf die durch Uebung erworbenen Geschicklichkeiten, dem Mahler, oder einem

andern Künstler könne nachgesetzt werden. Wer wird z. B. sich unterstehen zu leugnen, daß zu einem Kupferstich, wie Massons Jünger zu Emaus nach Titian, (†) weniger Genie und Kunst erforderlich gewesen seyen, als zur Verfertigung des Gemähl des selbst? Ein kühner Stich und zierliche Schraffirungen machen so wenig den guten Kupferstecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich ist, einen wohlklingenden Vers zu machen.

Kupferstecherkunst.

Ob man gleich unter diesem Namen auch die Radierkunst und die sogenannte schwarze Kunst begreift, so wird er hier in der Einschränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel darunter verstanden wird; weil von den beyden andern Zweygen der Kupferstecherkunst unter ihren besondern Namen gesprochen wird.

Es ist unnöthig das allgemeine Verfahren dieser Kunst hier weitläufig zu beschreiben; denn es ist bekannt genug, daß der Kupferstecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beschriebene Kupferplatte vermittelst der, mehr oder wenigen stumpflausenden, aber sehr schneidenden Spitze eines gehärteten Sahlz, dem man den Namen Grabstichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung sichtbarer Gegenstände nöthig sind, und daß dieses in der Absicht geschehe, die auf die Platte gestochene Zeichnung, so ofte man will, auf Papier abzudrucken. Ohne uns bey dem mechanischen der Kunst aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geschichte betrachten.

Seitdem diese Kunst zu der Höhe gekommen ist, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man sagen, daß sie eine Art Mahlerey sey, wodurch alle Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen, und nach ihren Charakteren so genau, als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargestellt werden. Das Helle und Dunkle der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entsteht, so gar das Dufte, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaßen die Wärme des Lebens

El II 3

(†) In der Sammlung der Kupferstiche, die der französische Hof unter Ludwig den XIV. nach dem in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählern hat verfertigen

lassen. Cabinet des estampes du Roy de France. Diese Sammlung ist selten zu haben, weil der Hof sie bloß zu Geschenken bestimmt hatte.

gnen sich die Deutschen diesen Ruhm zu, ob sie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römische Ausgabe der Erdbeschreibung, des Claudius Ptolemäus vom Jahr 1478 an. Dieses Werk ist von einem Deutschen, der sich Magister Sweeneyheim nannte, veranstaltet worden, und ist mit Kupferplatten geziehet. In der Zueignungsschrift an dem Papst Sixtus V, sagt Magister Sweeneyheim, er habe die römischen Künstler gelehrt kupferne Platten zu drucken. (†) Sehr wahrscheinlich ist Sandrats Vermuthung, daß Isaac von Mecheln, eben der, der hiezuweilen unter dem Namen Vochole angeführt wird, weil er zu Vochole im Münsterischen gewohnt, und diesen Namen auf einige seiner Blätter gestochen hat, (††), der Erfinder dieser Kunst sey. Der Verfasser des eben angeführten Werks führt einen Kupferstich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchstaben G und eine Chiffre gestochen sind, als das älteste ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfergestochenen Blatts von 1455, worauf ein Monogram gestochen, daß dem von Hans Schultzelein ähnlich ist. Diefemnach fiel die Erfindung des Kupferstichens gerade in die Mitte des XV Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdruckerey.

Zwar ist das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß schon Kaiser Carl der Große Landcharten gehabt, die in silberne Platten gestochen gewesen (††). Aber an das Abdrucken solcher Platten scheint man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird also wahrscheinlich, daß die Erfindung der Buchdruckerey, besonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdrucken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Mag. von Sweeneyheim, an dem angeführten Orte auch nur vom Abdrucken und nicht vom Stechen spricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stücken, die alle zwischen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieser Sammlung befinden sich verschiedene von den

Jahren 1461, 66, und 67. mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß sollen gestochen seyn. Eines davon hat die Aufschrift: *dis ist die Engelweyß unser L. Frau bey den Einsideln*; woraus abzunehmen ist, daß dieser C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe gewesen sey. Vielleicht eben der Mag. von Sweeneyheim, von dem oben gesprochen worden, der mit einem gewissen Conrad Schveinheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferstecherkunst setzt (†††), dieselbe Person seyn mag.

Der erste Kupferstecher, der sich einen gewissen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, ist Martin Schön, der in französischen Kunstbüchern lächerlicher Weise, gar ofte le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und stund in dem Ruf eines guten Malers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer sollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieser im J. 1486 starb. Dieses sey von Erfindung der Kunst gesagt.

Es wäre ein schönes Unternehmen, wenn ein Kenner und die Geschichte der Kunst, von ihrem Ursprunge bis auf diese Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beplegte. Der Unterschied zwischen den besten Kupferstichen des XV und XVIII Jahrhunderts ist erstaunlich groß: aber man ist nicht plöglich von der schwachen und armen Manier der ersten Kupferstecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunst ist, da sie beynahe mit der Malerey um den Vorzug streitet, sehen. Von den vielen Männern von Genie, die diese Kunst allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieses, der andre etwas anders darin erfunden und eingeföhret. Man trifft hier und da so große Kupfersammlungen mit den Namen der Meister an, daß es nicht schwer seyn würde, jeden Schritt den die Kunst gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu bestimmen. Ein Vortheil den sonst keine der schönen Künste hat. So könnte z. B. Albrecht Dürer als der erste angeführt werden, der einen äußerst feinen und glänzenden Stich

(†) Quemadmodum tabulis æneis imprimerentur edocuit.

(††) E. Idée generale d'une Collection complete d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la Gravure. Leipzig et Vienne 1771. 8. (Der Verfasser ist der Hr. Cammertraß von Heinitze aus Dresden.)

(†††) E. Wolfgang Knorr in seiner Künstlerhistorie S. 4. wo er, dieses zu beweisen, Avenius Dapperliche Chronik p. 289 per Frankfurth's Ausgabe von 1580 anführet.

(††††) E. Hamburg. Berichte von 1741. n. 4.

Stich eingeführt; Goltzius und seine Schüler Johann und Hermann Müller könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stiches; Cornelius de Voscher als der erste Verbesserer der Schraffirungen; und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus solchen Bemerkungen würde die wahre Geschichte der Kunst entstehen, und sie würde ein Werk von sehr großem Nutzen seyn.

Vielleicht hat diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht; so daß künftigen Kupferstechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibt. Doch wollen wir dem Genie der Künstler keine Schranken setzen. Auf einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit war sie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts: und man kann nicht in Abrede seyn, daß die französischen Künstler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beigetragen haben. Edelinck, Masson, Audran, Nanteuil, die unter Ludwig dem XIV die wichtigsten Werke des Grabstichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den ersten Meistern stehen, was für Zufälle die Kunst auch immer noch bekommen mag. Das betrüblichste, was in unsern Tagen zu dieser Kunst hinzugekommen, ist die Methode, Kupferstiche mit mehrern Farben abzudrucken; die Art des Stiches, welche die mit Rothstein gemachten Zeichnungen auf das natürlichste darstellt; und der Stich wodurch die getuschten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieses Werk zu weitläufig seyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meister der Kunst anführen wollten. Denn wär es auch überflüssig, da die Bücher, die Verzeichnisse der berühmtesten Kupferstecher enthalten, in aller Liebhaber Händen sind. Der stärkste Sammler von Nachrichten ist Florent le Comte. (†) Aber es herrscht eine unerträgliche Unordnung in seinem Werk. Man muß sich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupfersammlungen sich keiner findet, der dieses Werk in eine bessere Ordnung gebracht, und bis auf unsre Zeiten fortgesetzt hätte. Denn le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächst diesem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferstichen, welche

(†) Cabinet des singularités d'Architecture, peinture, sculpture et Gravure par Florent le Comte. 3 Vol. 8.

Füssli unlängst in besserer Form und vermehrt in deutscher Sprach herausgegeben hat, (††) ein Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer besten Werke. Doch es ist besonders in Ansehung der Deutschen sehr unvollständig.

Kupferstich; Kupfer.

Diese Namen giebt man den Abdrücken der Kupferplatten, diese mögen gestochen, gedrzt, oder in schwarzer Kunst gearbeitet seyn. Sehr ofte werden auch die von Holzschnitten gemachten Abdrücke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedruckter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern, oder Kupferstichen genannt. Die Kupfer der ältesten Meister sind durchaus mit dem Grabstichel gearbeitet; weil das Mezen später, als das Stechen aufgefunden ist: aber unter den neuern Kupferstichen sind ganz gestochene Blätter sehr selten. Man hat gefunden, daß die historischen Stücke, Landschaften, auch Portraits mit einigen Nebensachen besser ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und gedrzt, die andern mit dem Grabstichel gearbeitet werden. Ganz gedrzte Kupfer sind meistens Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus gedrzt sind, haben noch die letzte Hülfe des Grabstichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkle am stärksten seyn soll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landschaften, wovon der größte Theil gedrzt ist, an den leichtesten Stellen, wo eine sehr dünne Lust und leichtes Gewölke anzuzeigen ist, den Grabstichel nöthig, weil das Mezwasser gar zu leicht die daselbst erforderlichen sehr zarten Striche zu stark machen würde. Also muß zu einem vollkommenen Kupferstich beides das Stechen und das Radiren zusammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichsten Werke des berühmten Edelinck, nicht ohne Grund angemerkt, daß sie durch den Grabstichel zu schön geworden, und daß es besser gewesen wäre, wenn einige Stellen durch die Radiernadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es ist eine so angenehme Sache die Werke der größten Mahler in guten Kupferstichen mit so großer Gemäch-

(††) Joh. Casp. Füssli's raisonnées Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke in Zürich 1771. 8.

geben erleichtert.
sehr wol aus:

Diesen Vortheil drückt Horaz

— — — ut cito dicta
Percipiant animi dociles timentque fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken, von der Kürze des Ausdrucks unterscheiden. Jene besteht in dem Reichthum der Begriffe; diese kommt von einer klugen Sparsamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern erblidt hatte, zuruffte: auch du mein Sohn! mußte dieser einzige Gedanken, erstaunlich viel Vorstellungen in dem Brutus erwecken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch diesen Gedanken in mehr Worten ausdrückte, und so weit, als möglich ist, ausdähnte; so wird er doch immer noch sehr viel sagen. Eben diese Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die bey dem Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem seine Vergehungen vorgehalten werden: er wird roth; alles ist gewonnen. (†) Der Ausdruck ist natürlich, und gar nicht zusammengedrückt; aber der Gedanken enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die bloß von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieser Art ist folgendes aus der Rede für den Milo. Würde man auch dieses nicht erzählen, sondern vormahlen; so wüßte es dennoch offenbar seyn, welcher von beyden der Nachsteller sey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte. (†) Hier ist das, was Cicero sagen wollte, durch eine glückliche Wendung, wunderbar abgekürzt. Er will sagen, daß durch die richtigste und einfachste Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unschuld des einen und die Bosheit des andern sich offenbar zeigen würden. Um kurz zu seyn, stellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor; welche die Wahrheit geschehener Sachen durch keine falsche Auslegung verstellen kann.

Die Kürze liegt bloß im Ausdruck, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft ist, sondern bloß die wenigsten Worte zum Ausdruck gewählt worden. Von

(†) Erubuit; salva res est. Terent. Adelphi.

(††) Si haec non gesta audiretis, sed picta videretis: tamē appareret uter esset insidiator, uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

dieser Art ist der Ausdruck des Xenophons von dem Fluß Thelaoba; welcher zwar nicht groß, aber schön war. (††) Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebt, würde vielleicht gesagt haben: dieser war zwar in Ansehung seiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönbeyt übertraf er andre Flüsse.

Da die Kürze, ob sey in Gedanken, oder im Ausdruck, nur denn vortheilhaft wird, wenn sie mit hinlänglicher Klarheit verbunden ist, so muß man sich dieser dabey äußerst befleißigen. Horaz sagt viel in diesen wenigen Worten.

*Paulum sepulchre distat inertiae
Celata Virtus. (†††)*

Über diese Kürze nihtet dem, der einer Auslegung dieser Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stand ist viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen sehr reiche Vorstellung auf einen einzigen Begriff zu bringen; wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zustand des Menschen, in Vergleichung des künftigen, einen Kampfstand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder und bisweilen auch die Metonymien sehr großen Dienst. Auch können viel Gedanken in einen zusammengebrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorstellungen nur eine aussucht, die natürlicher Weise, auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege sagt:

Ferisque rursus occupabitur solum. ()*

(*) Epod.
XVI.

Dieser einzige Umstand, daß Italien wieder eine Bohnung wilder Thiere werden wird, schließt tausend andre Vorstellungen notwendig in sich.

Will man durch eine glückliche Wendung, mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellsten übersehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann sehr viel gesagt werden; aber von keiner Seite läßt sich alles geschwindig übersehen, als von der, die Horaz durch diese Worte zeigt:

Et campos ubi Troja fuit.

Die

(††) *ovos in in puyas in calas in.*

(†††) D. i. Es ist kein geringer Unterschied zwischen dem, der wegen seiner Unthätigkeit im Grabe der Vergessenheit liegt, und dem, dessen Thaten nicht mehr bekannt sind.



La.

(Musik.)

Mit dieser Sylbe wird nach der Kretinischen Solmisation der letzte oder sechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich ist La immer die natürliche, oder diatonische Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, so bezeichnet La den Ton A; ist G der Grundton, so

(*) S. Solmisation. wird der Ton E mit La bezeichnet. (*)

Labyrinth.

(Gartenkunst.)

Mit diesem Worte, das von ägyptischer Herkunft zu seyn scheint, bezeichnet man gegenwärtig in Lustgärten einen Platz, in welchem vielerley Gänge so seltsam durch einander laufen, daß man sich schwerlich aus denselben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinth in Lustgärten gemein; ist aber sind sie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptischen Gebäude her, das so sehr weidläufig und mit so mannigfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man sich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man sich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Ereta, der durch den Theseus so berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäud ausgegeben, das Dädalus nach dem Muster des ägyptischen soll aufgeführt haben. Es ist aber wahrscheinlicher, daß es eine sehr weidläufige Bergöhle gewesen, wie die Baumannöhle in Deutschland ist. War es ein so massives Gebäude gewesen, wie Plinius vorgiebt, so läßt sich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spuhr desselben mehr übrig gewesen. Also gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem ersten Banmeister ausgeführten Labyrinth in Ereta, unter die Märchen, dergleichen sie sehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künste zuzuschreiben. (*)

(*) S. Künste.

Lächerlich.

(Schöne Künste.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unserm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches, und der seltsame Zustand des Gemüths der das Lachen verursacht, entsteht aus der Ungewissheit unser Urtheils, nach welchem zwey widersprechende Dinge gleich wahr scheinen. In dem Augenblicke, da wir urtheilen wollen, ein Ding sey so, empfinden wir das Gegentheil davon; in dem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerstört. Man lacht beym Rügen, über die Ungewissheit, ob man Schmerzen oder Wollust empfinde; bey seltsamen Taschenspielerkünsten, weil man nicht weiß, ob das was man sieht, wirklich, oder eingebildet ist. Wenn ein Narr klug, ein junger Mensch alt, ein furchtsamer Hase beherzt thut; oder wenn einer etwas sucht, das er in der Hand hat; so fühlen wir uns zum Lachen geneigt; weil wir Dinge bespamen zu sehen glauben, die unmöglich zugleich seyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidischen Satzes von dem vermeinten Winkel, den die Tangente des Kreises mit dem Bogen macht, gelesen hat: sein Aug steht einen Winkel, und sein Verstand sagt ihm, daß keiner da sey. Nichts ist wunderbarer und überraschender, als daß man zwey einander gerad entgegengesetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein sagen soll. Dieses scheint man doch in erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Belustigende in der Sache, wenn sie bloß als ein Gegenstand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unschuldiges Mädchen, wenn es seine Einwilligungen in eine Sache geben soll, die es lebhaft verlangt? Eben desswegen, weil die Schamhaftigkeit Nein, und die Liebe Ja sagt. Wie soll beides zugleich statt haben können?

Das Lachen hat seinen Grund bloß in der Vorstellungskraft, in so fern sie die Beschaffenheit der Sachen, als einen Gegenstand der Neugierde beurtheilt: so bald das Herz Urtheil daran nimmt, hört das

auf mancherley Art, am vorzüglichsten aber in historisch-comischen Stücken.

Soll aber diese Art des Lächerlichen auf eine den schönen Künsten anständige Art gebraucht werden, so muß es nicht in das Abgeschmackte, oder grobe Niedrige fallen, sondern mit feinem Geschmack durchwürzt seyn. Es wird abgeschmakt und albern, so bald es den Schein der Wirklichkeit, oder die Wahrscheinlichkeit verliert. Nur der nie denkende Pöbel läßt sich verblenden, daß er grob erdachte Ungeretheiten für wirklich hält, und lacht, wenn in schlechten Possenpielen ein Mensch über einen andern wegstolpert, den er gar wohl gesehen hat; oder wenn er sich blind und taub stellt, wo jederman steht, daß er es nicht ist; oder wenn jemand etwas naives sagt, oder thut, wovon jederman merkt, daß es bloß possenhafte Verstellung ist. Unsere deutsche Schaubühne hat zwar glücklich angefangen, sich von solchen Possen, wovon selbst Moliere nicht rein ist, zu reinigen; aber die comischen Opern führen es nicht selten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künstler sich vor dem Uebertriebenen und Unwahrscheinlichen hüten. Der Carrikaturmaler muß dem Menschen die menschliche Physiognomie lassen, und sie auf eine geschickte und wahrscheinliche Weise mit der Physiognomie eines Schaafs, oder einer Nachtigale verbinden, daß nicht alberne Köpfe, sondern verständige Menschen die Sache für wirklich halten. Setzt man einen wirklichen Kakenkopf auf einen menschlichen Körper, so ist die Sache bloß unsinnig und nicht mehr lustig.

Will der Dichter oder Maler uns mit Schilderung solcher Menschen belustigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegensatz mit den Unrigen machen, so muß er uns nicht völlig alberne und abgeschmackte Menschen zeigen. Diese verachten wir auf den ersten Blick; auch keine, an deren Wirklichkeit wir gleich zweifeln; denn diese ziehen unsre Aufmerksamkeit nicht an sich.

Niemand bilde sich ein, daß zu dieser Art des Lächerlichen bloß eine abentheuerliche Phantasie gehöre; ohne feinen Wit und großen Scharfsinn wird keiner darin glücklich seyn. Es ist eben so schwer einen Roman, wie der Gil-Blas ist, zu schreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geschichte der Kunst selbst beweist, wie wenig Zeichner sind, die in Carrikaturen das Geistreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben.

Wirkliche nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contrast, zwischen Dingen, wo wir sie nicht würden gesehen haben, sehen nur Menschen, die scharfsinniger sind, als wir, und dadurch setzen sie uns in den zweifelhaften Zustand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig ist. Die Kunst zu scherzen ist so selten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger ist die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Besserung der Menschen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem ist nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verspottet zu werden, und es ist kaum eine Leidenschaft mit der so viel ausgerichtet werden kann, als mit dieser. Mancher ließe sich eher sein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich seyn wollte. Hier ist also für den Künstler Ruhm zu erwerben: er kann die Menschen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder bösen Gewohnheit heilen, und jede schädliche Leidenschaft im Zaum halten; wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden, zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der ersten Gattung schifft sich vorzüglich zu diesem Gebrauch; es darf nur auf Menschen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comische Schaubühne kann hiezu die beste Gelegenheit geben; denn alle andren Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauspiel fehlt, wodurch jeder Eindruck lebhafter wird. (*) Auf die spottende Comödie kann man anwenden, was Aristoteles vom Trauerspiel sagt: sie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. In dem sie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter bloß stellt, erweckt sie die Furcht lächerlich zu werden. Rousseau spricht ihr diesen Nutzen ab; aber er hat hier die Sachen in einem etwas falschen Lichte gesehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß sie lächerlich sind; diese kann man nicht bessern. Aber wie mancher Mensch findet sich nicht, der bloß anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unsern eigenen Geist erzeugt, nicht aus unsrer verkehrten Art zu sehen, entstanden sind; wir haben sie eingeführt gefunden, und es ist uns nur nicht eingefallen, sie an dem Probierstein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdeckt, so erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Mensch würde sich aus Mangel der Ueberlegung,

(*) S. Schauspiel.

igen denn selten noch die comische Laune den Gebrauch davon zu machen.

Dieser Schwierigkeit ist es noch mehr zuzuschreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutsche Schaubühne noch so wenig gutes in dieser Art aufzuweisen hat. Es ist wahr, daß Deutschland bloß zur Belustigung weniger comische Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und sich weniger nach andern umsieht, um es so zu machen, wie sie. Der Deutsche scheuet sich ungeschickt zu scheinen, und hat nicht Muth genug sich ganz seinem Gurdanken zu überlassen; darum ist er weniger Original, als mancher anderer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlt es ihm wahrlich nicht. Non deest materia, sed artifex. Es fehlt uns an Geistern, die von einer gewissen Höhe auf uns herabsehen, und dann Luß und Laune genug hätten, sich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das sie entdeckt haben, vorzuzeichnen. Wieland steht hoch genug um seine Nation zu übersehen, und auch an Laune fehlt es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel so hoch, daß nur die, die das schärfste Gesicht haben, deutlich darin sehen: man muß schon über die gemeinen Thorheiten weit weg seyn, um sich von ihm von verfleckteren heilen zu lassen. Lessing scheiner einen stärkern Hang zur tragischen Muse zu haben; und sein Lachen zieht meistens ins bittere. Lissow würde der comischen Bühne in dieser Art große Dienste geleistet haben, wenn er sich dieses vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieser Gattung scheint einer der schweresten Theile der Kunst zu seyn. Die größte Sorgfalt muß auf die Wahrscheinlichkeit gewendet werden; denn der Zweck wird nothwendig verfehlt, so bald der Zuhörer glaubt, daß es solche Narren, wie man ihm vorstellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorstechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich die verschiedenen Arten hiebey zu verfahren, aus einander zu setzen. Im Grunde müssen sie mit den verschiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die Thorheit ist ein Irrthum, dessen Widerspruch an den Tag zu bringen ist. Wollte sich hier jemand die Mühe nehmen, die Aristoteles genommen, da er seinen Elenchus geschrieben hat; so würden wir alle mögliche Arten das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht ist es

Zweyter Theil

nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beispiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen ist die, da man den falschen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimt ist, die Falschheit desselben zeigt. Gerade so kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu setzen. So würde das bekannte Gespräch zwischen dem Pyrrhus und Cineas eine schöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieser wollte dem Pyrrhus seine Thorheit die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer sollen ein sehr kriegerisches Volk seyn — doch wie werden sie besiegen. Wer zu was soll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das versteht sich von selbst. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, so wird uns in ganz Italien niemand mehr widerstehen, weder Griechen noch Barbar. Also werden wir Meister von ganz Italien seyn.

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehst du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was sollt' uns nun hindern, diese glückliche und volkreiche Insel zu erobern.

Cin. Das läßt sich wol hören. Es ist so in alles da in Unordnung, nachdem Agathokles Tod ist. — Dieses soll also denn das End' unsrer Eroberung seyn?

Pyrr. Du überlegest die Sachen nicht, Cineas. Dies alles soll nur ein Vorspiel größserer Unternehmungen seyn. Wer sollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem so nahe liegenden Africa und Carthago Lust bekommen? — Hast du nicht gesehen, daß Agathokles, der doch mit so wenig Schiffen, und nur, wie verstobler Weise aus Sicilien dahin geflohen war, sich beynabe davon Meister gemacht hat. Wer wird denn uns, da wir eine so große Macht haben, Widerstand thun?

Cin. Kein Mensch. Denn können wir auch wie der zurückkehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrschen. Das ist



zulieben, daß man die Geseze gegen sie gar nicht brauchen kann. Diese können nur mit der Grisel des Spötters gezüchtigt werden; es ist die einzige Art sich an ihnen zu rächen. Bessern kann man sich nicht dadurch; dieses ist auch nicht die Absicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wol daran. Denn kann doch noch das gute daraus erfolgen, daß der Bösewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung seiner Bosheit doch große Hindernisse in dem Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung steht, ist selten fürchterlich.

Wer unternimmt einen großen Missethäter, dem man durch die Geseze nicht bekommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in seinen Spöttereyen so sehr sorgfältig zu seyn. Auch der Pöbel muß seiner spotten; folglich ist alles, was ihn beschimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wann Tartüffe sich in seiner verliebten Tollheit so grob hintergehen läßt; so sehen sie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrscheinlichste Narrheit, der man ihn beschuldigt, kann gute Wirkung thun. Aristophanes beschuldigt den Sokrates in seinen Wolken so viel grober Narrheiten, daß kein Verständiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philosoph dadurch verächtlich worden seyn.

Die sogenannte alte Comödie in Athen, gab den Dichtern Gelegenheit das Lächerliche zu diesem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Mensch in dieser Art Spötterey geschickter, als Aristophanes. Unsre heutigen Staatsverfassungen haben diesen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte gesprochen werden. (*)

(*) S. Satyr.

Lage der Sachen.

(Schöne Künste.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem französischen Wort *Situation* ausdrückt, versteht man die Beschaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewissen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige, als eine Wirkung dessen, das vorhergegangen und als eine Ursache dessen, das

noch erfolgen soll, ansieht. Wenn wir uns den Augenblick vorstellen, da Cäsar von Brutus und seinen Mitverschwornen soll umgebracht werden; in diesem Augenblick aber die Handlung als stille stehend betrachten, um jedes einzelne, das dazu gehört zu bemerken; die gegenwärtigen Personen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umstände, und dieses alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben, so fassen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In diesen Umständen stellt man sich etwas, das geschehen soll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwirkend, oder als leidend anseht vor Augen; die Neugierde wird gereizt; man erwartet mit Aufmerksamkeit den Erfolg von so vielen auf einmal zusammenkommenden mit- oder gegen einander wirkenden Dingen. Ist die Handlung an sich selbst wichtig, und ist auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, so befinden wir alsdann uns selbst, als Zuschauer, in einem merkwürdigen Zustande, voll Neugierde, Wertsamkeit und Erwartung. Ein solcher Zustand hat ungemein reizendes für lebhaftes Gemüthe, und es scheint, daß wir das Vergnügen unsrer Existenz nie vollkommener genießen, als in solchen Umständen. Welcher Mensch könnte in einem solchen Falle ohne den bittersten Verdruß sich in der Nothwendigkeit befinden, sein Aug von der Scene wegzuwenden, ehe seine Neugierde über die Erwartungen dessen, was geschehen soll, befriediget ist?

Deswegen ist in dem Umfange der schönen Künste nichts, das uns so sehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, ist einer der wichtigsten Talente des Künstlers. Man sieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe scheinenden und unvermeidlichen Ausbruch solcher Dinge bestehe, die lebhaftes Leidenschaften erweken. Das, was wir vor uns sehen, setzt uns in Erwartung, die mit Furcht, oder Hoffnung, mit Verlangen, oder Bangigkeit begleitet ist. Je mehr Leidenschaften dabey rege werden, je mehr intressirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig ist, können sich in einer Lage befinden, die uns bloß aus Neugierde sehr intressirt. Man wünscht zu sehen, wie die Sachen, die wir verwickelt, gegen einander streitend, sehen, aus einander gehen werden.

Non 2

Die







gern Poksin, von Salvator Rosa, von Everdingen, die etwas so großes haben, daß sie Bewunderung und einen Schauer erwecken, die der Wirkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Diese Betrachtungen können uns die Grundzüge zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landschaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Gemählde in seiner Art gut ist, wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhaftere Weise heilsame Empfindungen erweket, und sitzliche Begriffe nachdrücklich in uns veranlaßet, oder erneuert; so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöht werden. Wie man in der menschlichen Bildung nicht bloß todtie Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsätzen handelnde, und von verschiedenen Neigungen belebte Seele empfindet; so muß man auch in der Landschaft mehr als todtien Stoff sehen. Es muß etwas darin seyn, das nicht bloß dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloset; denn eben in dieser Absicht hat die Natur die rohe Materie mit so mannigfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar stumme, aber empfindsamen Seelen doch verständliche Sprach entsteht, in welcher sie den Menschen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieser Sprache müssen wir in jeder Landschaft lesen, wenn wir ihr einen Werth beylegen sollen. Sollte der Mensch, dem Himmel und Erde, wie um die Wette sich bemühen, sein Wesen zu erheben, und seine Seele zu erheitern; sollt er sich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu seyn? Sollten wilde Leidenschaften an seiner Brust nagen können, da vor ihm

alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Busch liebliche Gesänge in sein Ohr kommen (!)? In solchen redenden Scenen ist die Natur unerschöpflich, und der Landschaftsmahler muß sie für uns aufsuchen. Bald muß er uns zu betrachtenden Ernst einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern: igt aus dem Gerummel der Welt in die Einsamkeit locken, denn uns einer schläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Wirkksamkeit der immer beschäftigten Natur, zum Mitwirken für das allgemeine Beste anspornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verständlich ist, der uns bloß durch Mannigfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kenne die Kraft seiner Kunst nicht. Wann er nicht wie Haller, Thomson und Kleist, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der sittlichen Welt geführt wird, so richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verstand und Empfindung genug, den Geist und die Seele, der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, so wird er ohne Mühe, um sie auch uns desto lebhafter fühlen zu lassen, sitzliche Gegenstände seiner eigenen Erfindung einmischen können. Es ist in dem ganzen Umfange der Künste kein weiteres Feld, Talente, Kenntnis und Empfindung mannigfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünschte es zu erleben, daß die Kupferstecherkunst von der Mahlerey unterstützt, nach der Art der Aberschen Landschaften (H), den Liebhabern der Kunst das mannigfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsstrich, in ausgesuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die leblose Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zusammenbringen. Würde man noch jeder Landschaft Austritte aus der thierischen und sitzlichen Welt, die sich dazu schiken, beysügen, so würde eine solche Sammlung für den Verstand und das Gemüth eine höchst nützliche Schule des Unterrichts seyn. Das Werthwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäften und den Sitten

(!) When Heaven and Earth, as if contending, vye
To raise his Being, and serene his soul;
Can he forbear to join the general Smile.
Of Nature? Can fierce passions vex his Breast
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? — Thomson Spring. vs. 261 f. f.

(H) Hr. Abersli ein schweizerischer Landschaftsmahler, der in Bern lebt, giebt seit einiger Zeit Landschaften heraus, darin das vornehmste der Zeichnung, zum Theil bloß in süssigen Umrissen in Kupfer geätzt, das übrige mit Wasserfarben ausgeführt ist. Ein sehr glücklicher Einfall der die Aufmerksamkeit der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künstlers vorzüglich verdient.

flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits herausgäbe. Eine solche Folge von Blättern würde für angehende Landschaftmaler höchst nützlich seyn; denn daraus könnten sie am besten, den großen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das besondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken ist, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beste Genie hat das ganze Leben eines Menschen nötig, um alles zu lernen, was diese einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe, muß alles so natürlich seyn, daß das Aug völlig getäuscht wird, und nicht eine gemahlte, sondern wirkliche Landschaft zu sehen glaube; man muß Wärme und Kälte, frische, erquickende, und schwüle niederdrückende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieselnden Bach, oder den rauschenden Stroh, nicht nur wirklich zu sehen, sondern auch zu hören glauben; das Harte des steinigten Bodens, und das Weiche des Moores einigermaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenstand muß nach Maaßgebung seiner Entfernung und Erleuchtung so gezeichnet und gemahlt seyn, daß nicht nur das Aug ihn erkennt, sondern auch den übrigen Sinnen die Versicherung giebt, sie würden ihn so, wie in der Natur empfinden. Dieses ist der höchste Grad der vollkommenen Bearbeitung, den selbst die größten Meister, nicht allemal erreicht haben. Dazu wird außer dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfordert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landschaftmaler die Perspektiv so vollkommen, wie der Rechenmeister sein Einmaleins besitzen. Es ist höchlich zu bedauern, daß auch gute Künstler, die aus den Landschaften ihr Hauptwerk machen, dieses Studium verabsäumen, ohne welches schlechterdings keine Landschaft vollkommen seyn kann. Die wirkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntnis der Perspektiv nicht überflüssig. Es geschieht höchst selten, daß eine Landschaft ganz, ohne daß etwas wegzulassen, oder hinzuzusetzen wäre, dem Maler dienen könnte; dazu aber muß er notwendig die Perspektiv verstehen, und wenn er auch nur einen Baum hinsetzen wollte. Und wäre sein Augenmaß noch so richtig, so wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe: in diesem Fall aber, wird die Täuschung nie vollkommen seyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte

Zweyter Theil.

Landschaft siehet, nichts von der Perspektiv versteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennt, so fühlt er sie; so wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton ist. Die genaue Beobachtung der Perspektiv ist so wichtig, daß sie allein beynahe hinreichend ist, die Täuschung zu bewirken. Ich habe perspektivische Zeichnungen gesehen, die durch bloße Untriffe, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mir beynahe die Natur selbst empfinden ließen. Die Verabsäumung dieses so wichtigen Theils der Kunst, war izt um so viel weniger zu verzeihen, da man nun, besonders nach dem was Hr. Lambert zu Erleichterung der Perspektiv gethan hat, (*) in wenigen

(*) S. Perspektiv.

Monaten, die ganze Kunst lernen kann. In Ansehung der freyen Zeichnung, stehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landschaftmaler eben kein Raphael seyn dürfe. Aber diese bedenken nicht, was für ein durchdringendes Aug, was für eine Meisterhand erfordert werde, von so unzähligen Gegenständen, als die leblose Natur allein darbietet, jedem seine eigenthümliche Form und seinen Charakter zu geben; besonders, da dieses eigenthümliche meistens aus solchen Modifikationen der Form besteht, die sich bloß empfinden, aber nie deutlich erkennen lassen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter seiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennt? Aber der Landschaftmaler arbeitet selten, ohne stiftliche Handlung vorzustellen: je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glücklicher wird er seyn. Selten bringet er uns seine Figuren so nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Personen in ihren Gesichtern lesen könnten: aber desto schwerer wird es ihm eben dieses durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieses erreichen; da hier keine Regel und kein Ausmessen der Verhältnisse statt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen, recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimnissen des Colorits, darf dem Landschaftmaler keines unbekannt seyn; weil erst dadurch jeder Theil der Landschaft sein wahres Leben bekommt. Wichtiger ist hier, als in allen andern Gattungen der beste Ton, und die vollkommenste Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und selbst jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der allgemein

D o o o

viel











sich zu den Sitten der Länder und Menschen herablassen. (*)

(*) Briefe über die neueste Litteratur im VI. Th. S. 165.

Ein Dichter von Wielands Geist könnte sich einen unsterblichen Namen machen, wenn er Leibnizens würde, was Lukretius dem Epicur ist. Die ist ein erhabeneres System der Philosophie erdacht worden, als das Leibnizische, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler seiner Lehren, die das höchste enthalten, was der menschliche Verstand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunst gemacht zu seyn scheint. Seine Begriffe von einzelnen Wesen, und eines jeden besonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; seine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, seine Stadt Gottes —. Was kann ein philosophischer Poet größers wünschen? Auch könnte man einen fürtrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weisen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendsten Gemälden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünschen war auch, daß ein dazu geschickter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vornehmsten Wohlthäter des menschlichen Geschlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zustande die Menschen seyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchsten Grad, dessen die menschliche Natur fähig ist, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum besten der Menschen, Künste, Gesetze, Wissenschaften erfunden haben, ihr verdientes Lob erteilen, und dadurch andre Genie zur Nachahmung reizen. Ein sehr herrlicher und reicher Stoff. Selbst einige besondere, für das menschliche Geschlecht höchst wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrschaft über die Welt, von der Unsterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, sind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar nicht in dem Maße, daß man damit zufrieden seyn könnte. Hier ist also für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um so vielmehr ist zu wünschen, daß die Kunstichter nicht so schnell seyn möchten, unsren jungen Dichtern, die in verschiedenen Kleinigkeiten, ein schönes dichterisches Genie gezeigt haben, durch gar zu ungenießenes Lob, die Einbildung einzusäufen, als ob sie ize schon in das Verzeichnis der großen Dichter gehören, die durch ihre Gefänge sich um

Zweyter Theil.

das menschliche Geschlecht verdient gemacht haben. Dies ist eben so viel, als wenn man einen jungen Philosophen deswegen, daß er etwa eine metaphysische Erklärung richtiger, als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geschehen ist, bewiesen hätte, neben Leibnizen, oder Wolfen stellen wollte. Wer historische Nachrichten und verschiedene critische Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern, zu haben wünschet, wird auf Hr. Duschens Briefe zur Bildung des Geschmacks verwiesen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, dem auch die meisten Neuern gefolget sind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuschreiben, und Servius hält dieses so gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Necas nicht für seinen Schüler angesehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den besondern Artikeln über ihre Gattung gesprochen.

Leicht, Leichtigkeit.

(Schöne Künste.)

Durch diese Wörter bezeichnet man eine schätzbare Eigenschaft in Werken der Kunst, die sich entweder in den Gedanken selbst, oder nur im Ausdruck derselben zeigt. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorstellungen in einem so natürlichen Zusammenhang neben einander sind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe sich dem Künstler von selbst dargeboten; darin jedes so ist, daß man denken sollte, es habe nicht anders seyn können. Daher geräth man nicht selten bey solchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben so gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künstler mit Mühe, oder durch Kunstgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gefettet habe; keine Spuhr von Nebengedanken, die in andern Werken, als Gerüste gebraucht werden, um auf die Hauptsachen zu kommen. Diese Leichtigkeit macht also die Gedanken und ihren Zusammenhang höchst klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey solchen Werken den Künstler, und seine gehabte Bemühung; nur das Werk beschäftigt uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit selbst

selbst zu hören, und die Wirkung der Natur selbst zu empfinden.

Im Ausdruck ist Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruck genau bestimmt ist, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzelnen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe und ohne Zweideutigkeit gefaßt wird. In zeichnenden Künsten zeigt sich die Leichtigkeit in fließenden und sichern Umrissen, die nichts unbestimmt lassen; in dreifachen Pinselstrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man sieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß sie hat seyn müssen, und bildet sich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künstler nicht schwer worden, es so zu machen. Im Gesang und Tanz zeigt sich die Leichtigkeit der Ausübung darin, daß man auf das deutlichste bemerkt, es mache dem Künstler keine Mühe, jedes vollkommen so zu machen, wie es seyn soll. Wenn die Schmelzer singet, so höret man jeden Ton in der höchsten Reinigkeit, und fühlet, man sehe sie, oder sehe sie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird versucht zu glauben, die Natur und nicht eine menschliche Kehle habe diese Töne so vollkommen gebildet.

Es läßt sich begreifen, daß in jeder Kunst nur die dazu geborne Genie die höchste Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch seine Leichtigkeit darin haben. Der Künstler darf bey der Arbeit nur sich selbst beobachten, um zu wissen, ob sein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlet er, daß ihm die Arbeit schwer wird, daß er Gedanken und Ausdruck mit einiger Ungeßtlichkeit suchen muß; so kann er sich versichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man sich seiner Materie völlig Meister gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden ist, mit gänzlicher Klarheit vor sich liegen sieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben so gänzlich muß man den Ausdruck in seiner Gewalt haben. Darum muß der Redner seine Sprache von Grundaus erlernen, der Zeichner die höchste Fertigkeit alle Formen darzustellen, der Tonkünstler eine völlige Kenntnis der Harmonie besitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdrucks bey seiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Ursache zu sagen, daß das, was am leichtesten scheint, das schwerste sey. Nicht,

als ob dem Künstler die Arbeit schwer geworden, sondern, weil es überhaupt schwer ist, wo nicht die Natur selbst fast alles gethan hat, jene völlige Herrschaft über seine Gedanken und über den Ausdruck zu erreichen. Nur der, der seine Zeit bloß mit Nachdenken über die Gegenstände seiner Kunst zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf diese Stufe.

Selten aber wird man ohne sorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchste Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhaftesten Begeisterung arbeitet, wo alles leicht wird; so findet man hernach doch, daß noch manches fremdes, oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen; weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der sich zubringenden Vorstellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glücklichsten Genie die Ausarbeitung nicht versäumen. Ofte giebt erst die letzte Bearbeitung, da hier und da nur einzelne Ausdrücke geändert, oder eingeschaltet, einzeln ganz feine Pinselstriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erst nachdem man in der Rede jeden einzelnen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruck gleichsam abgewogen hat, kann man die höchste Leichtigkeit in dieselbe bringen. Das Leichte ist allemal einfach, und das Einfache ist gemeiniglich das, worauf man zuletzt fällt. Man erkennet es erst, nachdem man alle möglichen Arten dieselbe Sache darzustellen, vor sich hat, und gegen einander vergleicht.

Die Leichtigkeit ist überall eine gute Eigenschaft; aber gewissen Werken ist sie wesentlicher nöthig, als andern. Sie ist der Comödie wesentlicher, als dem Trauerspiel, und im Lied weit notwendiger, als in der Ode. Ueberhaupt ist sie in Werken, die für ein ernstliches Nachdenken gemacht sind, weniger wichtig, als in denen, die schnell rühren, oder angenehm unterhalten sollen. Andar hatte die Leichtigkeit des Anakreon nicht nöthig. Von unsern einheimischen Schriftstellern können Wieland, beydes in gebundener und ungebundener Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meister des Leichtes angepriesen werden.

Leidenchaften.

(Schöne Künste.)

Die Leidenchaften haben einen so großen Antheil an den Werken der schönen Künste, und spielen darin eine so beträchtliche Rolle, daß sie in der Theorie der-



den größten Theil haben. So oft also der Künstler in menschlichen Handlungen das Große wahrnimmt, soll er sein äußerstes thun zu versuchen, sich selbst in die Empfindung zu setzen, in der er die Möglichkeit so zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um sich in die wahre Lage der Sachen, in die Denkart, und in die Empfindungen zu setzen, deren Aeußerungen man an andern wahrgenommen hat und ehe man in sich selbst nur die Möglichkeit derselben empfindet. Darum halten so viele Menschen gewisse Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich; weil sie selbst die Kräfte, wodurch sie bewirkt worden, nicht zu fühlen vermögend sind. Darum werden auch nur außerordentliche Genie, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragischen Dichter von Athen, Milton, Shakespear, Klopstock sind, die mit der äußersten Anstrengung der Kräfte sich in alle Gemüthsaffassungen setzen können, die alles empfinden wollen, was Menschen empfinden können, die sich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, sie sey gut oder böse zu erheben suchen, um ihren Ursprung in sich selbst zu empfinden, — nur solche Männer werden im Ausdruck aller Leidenschaften groß seyn.

Wir wollen das, was dem Künstler über den Ausdruck der Leidenschaften zu sagen ist, in eine einzige Regel zusammenfassen. Er übe sich mit dem hartnäckigsten Fleiß, alles, was er auszudrücken hat, selbst wol zu empfinden, und wage sich an keine Schilderung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu setzen. Denn es ist unmöglich Empfindungen auszudrücken, die man selbst nicht hat. (*) Nun ist es Zeit die Anwendung der seltenen Gabe jede Leidenschaft zu schildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier entsethet also die Frage, wie der Künstler seine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenschaften zum besten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenschaftlichem Inhalt in dieser Absicht behandeln soll.

Ich kenne nur dreyerley Wirkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten sind. Sie können erstlich sehr unterhaltend und angenehm seyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenschaften, ihre Wirkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geschehen, daß wir dadurch für einige Leidenschaften eingenommen, für andern aber gewarnt, oder davon abgeschreckt werden.

Diese dreyfache Wirkung muß der Künstler allemal bey Behandlung der Leidenschaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieser drey Punkte besonders betrachten.

Daß es für Menschen von einiger Empfindsamkeit eine angenehme Unterhaltung sey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu seyn, wobey die verschiedenen Leidenschaften in Wirkksamkeit kommen, ist eine durchgehends bekannte Sache. Selbst die Scenen, wobey die mitwirkenden Personen bloß wieder, oder schmerzhaft Leidenschaften fühlen, gefallen uns, wenn wir außer aller Verbindung damit, bloße Zuschauer derselben sind. Die Beschreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms; eines gefährlichen Ausfalls; einer heftigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menschen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich sind, welche die handelnden Personen erfahren. Es ist der Absicht dieses Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieser wirklich seltsamen Erscheinung auffuchen.

Warum sehen wir so gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchst unangenehm wären, wenn wir uns selbst darin verwickelt fänden? Jedermann weiß, wie Lucretius dieses erklärt.

Suave mari magno turbantibus aequora ventis

A terra magnum alterius spectare laborem.

Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,

Sed quibus ipso malis careas quia cernere suave est. ()*

(*) Lucret.
L. II. vs. 2.
seq.

D. i. Es ist angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewässer stürmen; vom Lande die Noth der Menschen anzusehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängstigt werden; sondern weil es überhaupt ergötzt Ungemach zu sehen, davon wir selbst frey sind.

Im Grund erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es ist eben die Frage; warum das Anschauen des Ungemachs, das uns selbst nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm gesehen zu haben, der zwey unweit der Küste in der See befindliche Schiffe in große Noth setzte, wobey ich selbst viel Angst und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen Scenen der Furcht und des Schreckens zu sehen, ob man gleich voraussieht, daß man selbst dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindsamer Mensch zum zweytenmale solche Scenen zu sehen verlangen, die wirklich

(*) Das aus folgt, daß man den fittlichen Charakter eines Dichters sicherer aus dem beurtheilen kann, was er nicht auszudrücken im Stand ist.

Den, der sich schädlichen Leidenschaften ohne Widerstand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchst wahrscheinliche Weise, in so nachtheilige und unglückliche Umstände gerathen lassen, daß er sich auf keinerley Weise, oder doch nur durch die äußerste Anstrengung seiner Kräfte, und nachdem er sehr viel ausgestanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben so lebhaft die Vortheile heilsamer Leidenschaften vor Augen zu legen wissen. Er muß zeigen, wie Muth und Herzhaftigkeit die besten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die sicherste Rache gegen gewisse Feinde; Eifer für das allgemeine Beste, der geradeste Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenschaft ihre eigene Belohnung sep.

Hiezu dienet auch noch, daß solche Personen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene, durch die Schilderung erwekten Eindrücke noch mehr verstärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beschreibung der leichtsinnigen Wollust, welche die Einwohner in Lud beherrscht empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deswegen macht, ungemein verstärkt.

— den Seraph

Ärbete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;

Strafende Worte stürzten von seinen Lippen; er sagte:

(*) II
Befang. O! des Unsinns! der göttliche Geist verhauchet sein Feuer In der Eitelkeit Dlenste; da liegt die Stärke der Seele Niedergebrukt, vertilgt der große Gedanke, die Freude Daß der Schöpfer sie ewig erschuff. u. s. w. (*)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig ist, dem Nachdenken des Lesers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenschaften die Eindrücke des Guten und Bösen unausslöschlich werden. Das Drama giebt dazu die beste Gelegenheit, und nicht selten haben die Alten mit Vortheil die Ehre desselben dazu gebraucht.

Leidenschaftlich.

(Schöne Künste.)

Wir haben uns in gegenwärtigen Werk dieses Wortes öftre bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenschaften angehet, dadurch auszudrücken. So nennen wir einen Ausdruck, einen Ton, einen Gegenstand leidenschaftlich, wenn er aus Leidenschaft entsteht, oder abzielt, sie zu erweken. Der Stoff

eines Werks der Kunst ist leidenschaftlich, wenn in diesem Werke Leidenschaften, oder Aeußerungen, oder Gegenstände derselben geschildert werden. Wir begreifen unter dieser Benennung auch das, was die alten Kunstrichter das *παθος*, pathetisch, genannt (*) S. haben, in so fern sie es von dem *ηθος*, von dem Sittlich-süelichen unterscheiden. (*)

Leitton.

(Musik.)

Man kann dieses Wort füglich brauchen, um in der Musik einen solchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weise, auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl desselben zum voraus erwekt. So leitet im aufsteigenden Gesang die große Septime natürlicher Weise in die Octave; weil jeder fühlt, daß sie nun nothwendig folgen müsse. Es giebt in der Musik mehrere Töne von dieser Art; der vornehmste aber ist die erwähnte große Septime, die indgemein das *Subsemitonium Modi*, von den französischen Tonsetzern *ton*, oder *notesensible* genannt wird. Wenn also in der Harmonie irgendwo anstatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man ist, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meistens die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, ist; (*) so ist diese der Leitton, weil sie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erwekt, dessen große Septime sie ist.

(*) S.
Ausweli-
chung.

Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leutöne, die unter dem französischen Namen *ton sensible* nicht begriffen sind. So ist bey jedem Hauptschluß die Dominante in dem Bass der Leitton, weil sie allemal die Erwartung des Tones, dessen Quinte sie ist, erweket. Ferner ist die kleine Septime in dem wesentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieselbe allezeit einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß. (*)

(*) S.
Septimen-
accord.

Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne statt. Wann man z. B. in dem Ton C dur heraufsteiget, und auf die große Septime h gekommen ist; so muß man nothwendig von ihr auf c steigen: und so kann man im heruntersteigen, wenn man auf dem Ton f gekommen ist, auf demselben nicht stehen bleiben, sondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben so wird in dem Gesang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein x welches der Tonart nicht

ist 22 3

zuge-

Ueberhaupt also kann man sagen, daß alle Töne, die gegen den wirklich vorhandenen, oder von dem Gehör schon zum voraus gefühlten Grundton differiren, Reiztöne sind, von denen man notwendig, durch herauf oder heruntertreten um einen Grad, in die Consonanz kommen muß.

L i c h t.

(Mahlerey.)

Der Mahler, dem daran gelegen ist, alles was zur Kunst der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen, hat über die Beschaffenheit und Wirkungen des Elements, wodurch uns die Körper sichtbar werden, verschiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunst nicht vernachlässigen kann. Wir wollen die wichtigsten davon hier auseinanderlegen, und dem Künstler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung dessen, was er dadurch zum Behuf der Kunst lernen wird, anheim stellen.

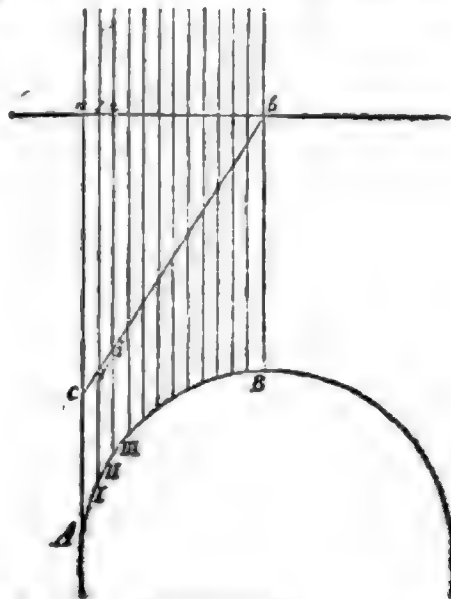
Zuvorderst muß das Licht, als die Ursache der Farben angesehen werden; weil kein Körper Farbe zeigt, als in so fern Licht auf ihn fällt. Der Gegenstand als *a*, oder der Theil desselben, der des Lichts völlig beraubt ist, muß notwendig schwarz scheinen, von welcher Art sonst seine Farbe am Licht sey. Der Körper sey roth, gelb oder blau, so bald einem seiner Theile das Licht völlig benommen ist, wird derselbe Theil schwarz.

Daraus folgt auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibe immer roth, so lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert sich dieses rothe, und wird heller, oder dunkler. Nur das allerhöchste wieder appellende Licht, ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die Farbe des Körpers mag seyn, von welcher Art man wolle.

Dieses sind bey der Farbengebung höchst wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenstandes aus dieser Wirkung des Lichts entsteht. Um diese Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu setzen, müssen wir hier eine kleine Ausschweifung machen.

Es wird in der Naturlehre gezeigt, daß man sich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallelaufende Linien vor-

stellen könne, und daß die Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abstand der Punkte in welchen zwey nächst aneinander liegende Linien auffallen, könne geschätzt werden. Dieses vorausgesetzt stelle man



sich in dieser Figur die geraden parallelaufenden Linien *a 1*, *2 1*, *2 2* u. s. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und *a b* sey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtstrahlen in rechten Winkeln durchschneidet; *b c* ein Faden von derselben Farbe, der die einfallenden Strahlen schief durchschneidet; *A*, *I*, *II*, *B* aber ein Faden von derselben Farb in einen Zirkelbogen gekrümmt.

Das bloße Anschauen der Figur zeigt, daß über der ganzen Länge des Fadens *a b*, das Licht in gleicher Stärke verbreitet sey; weil die Punkte *a 1*, *1 2*, u. s. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abstehen. Darum wird der Faden *a b* in seiner ganzen Länge dieselbe Farbe zeigen. Eben so sieht man, daß auf dem Faden *b c* das Licht auch durch seine ganze Länge gleich ist; weil die Punkte *c 1*, *1 2* u. s. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie *b c* gleich weit aus einander stehen. Also wird auch dieser Faden durchaus einerley Farbe haben; aber sie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens *a b*, weil das Licht, das auf den Faden *b c* fällt, um so viel schwächer ist, als

als das, was auf ab fällt, um so viel als die Linie $c'1'$ länger ist, als die Linie $a1$. Der Faden bc wird also ein dunkleres Roth haben, als der Faden ab .

Mit dem Faden $AI B$, verhält es sich ganz anders. Man siehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts sich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher aneinander auf den Faden, als bey A . Der Abstand der Punkte AI ist der größte, I, II , etwas kleiner, II, III , wieder etwas kleiner u. s. f. Darum ist das Licht zwischen A und I am schwächsten; zwischen I und II etwas stärker; zwischen II und III wieder etwas stärker, und so nimmt es an Stärke immer zu, bis in B , wo es am stärksten ist.

Daraus folget, daß der Faden AB auf jeder Stelle eine andre Schattirung seiner rothen Farbe habe. Bey B wird sie am hellsten seyn, und immer dunkler werden bis nach A : was aber unterhalb dem Punkt A ist, wird wegen gänzlichem Mangel des Lichts seine Farbe völlig verlieren, und schwarz scheinen.

Man stelle sich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; diese Kugel muß, vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die sie hat, zeigen. Da wo das höchste Licht auffällt, wird sie am hellsten, und da wo gar kein Licht hinfällt, wird sie schwarz seyn. Zwischen diesen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine besondere Schattirung haben: welches nicht seyn würde, wenn man anstatt der Kugel einen flachen Teller von derselben Farbe gegen die Sonne kehrete; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben so starkes Licht fällt, als auf jeden andern; so bleibt die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieselbige. Also machet die, von der höchsten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten, allmählig abnehmende Stärke desselben, und die daher entstehende Mannigfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir sie als eine Kugel, und nicht, als einen flachen Teller sehen. Daher ist klar, daß die Gestalt der Körper, in so fern sie nicht mehr durch die Umrisse kann angedeutet werden, allein von der allmähligigen Schattirung ihrer eigenthümlichen

Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Also hat der Mahler vor allen Dingen die Wirkung des stärkeren und schwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Ursachen herkomme; nämlich von der absoluten Menge desselben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas nebligerer Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorhersehenden Figur erhellet, stärker, oder schwächer wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verursacht werden, müssen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und gelauffig seyn, und er muß diesen Theil der Kunst, mit der Genauigkeit eines Naturforschers studiren, wie Leonbardo da Vinci gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrifft die Natur; oder Farbe des Lichts selbst; weil auch dieses die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. s. f. Man setze, daß der Mahler in seinem Zimmer einen vor ihm stehenden Gegenstand zu mahlen habe, der bloß vom Himmel, oder von dem durch die Fenster einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenschein erleuchtet wird. Ist die Luft hell und rein, so kommt alles Licht von dem blauen Himmel; ist die Luft mit weißen Wolken überzogen, so kommt es von diesen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Glanz, als dieses Weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft schon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch diesen Einfluß des Lichts auf die Farben genau erforschen. Am wichtigsten ist diese Kenntniß in Absicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenstände zurückgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte besonders gehandelt werden. (*)

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, ist sein Einfluß auf die Haltung und Würfung. Man findet nämlich, daß derselbe Gegenstand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Ansehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß sich alle darauf befindliche Dinge besser, oder schlechter

(*) Wie-
derschm.

Am sorgfältigsten muß der Maler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Wirkung der Anordnung der Gegenstände, und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerstreuung des hellen und dunkeln, in lauter kleine Massen verursacht; denn dieses ist einer der wichtigsten Fehler eines Gemäldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemäldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenster hätte. Dieses thut meistens eine sehr schlechte Wirkung, und ist dem Maler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu stark, oder wie man sagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenstehenden Seite kommendes gedämpftes Licht sehr vorthailhaft seyn; weil es die allzubunke Schatten mildert.

Wäreilen sieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes sehr gedämpftes Licht herrscht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oefnung einfallendes stärkeres Licht erhöht wird, und dieses kann eine sonderbar gute Wirkung thun. In der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist eine sehr schöne Landschaft von Ruissdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorstellt, darin solche helle Blitze eine fultreffliche Wirkung thun. Herr Dink der sie gestochen, hat in Behandlung dieser hellen Lichter große Geschicklichkeit gezeigt.

Alle diese Anmerkungen betreffen das Stadium über die vorthailhafte oder schädliche Wirkung des Lichts für die Gemälde in der Natur selbst. Dadurch hat der Maler noch nicht alles gethan: er muß mit diesen Beobachtungen auch die verbinden, die er an Gemälden großer Meister machen kann. Die Arbeiten des Corregio werden ihn lehren, wie bey sehr starkem Lichte dennoch in dem Gemälde, sowol in den hellen, als in den dunkeln Stellen eine bewunderungswürdige Schönheit und Harmonie statte haben könne. Die Gemälde der älteren Venerianischen Schule werden ihm alle Vorthelle eines gemäßigten Lichts zur höchsten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

L i c h t e r.

(Mahlerey.)

So werden in einem Gemälde diejenigen Stellen genannt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige

Schwächung seine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, ist, wie im vorhergehenden Artikel gezeigt worden, nur eine einzige kleine Stelle, die dasselbe in seiner ganzen Stärke bekommt; also nur ein solches Licht: aber auf einem vielförmigen Körper, sieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Gesicht, worauf ein streifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Kinn und auf der höchsten Rundung der Backen Lichter zeigen, wenn diese Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts so hervorstehen, daß sie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorstehenden Theilen vorbeyschleicht.

Man muß sich das eingeschränkte Licht, als einen Strohm vorstellen, der seine bestimmte Ufer und Gränzflächen hat. So ist das Licht, das durch eine viereckigte Oefnung, wie ein Fenster, in einen dunklen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeschlossener Lichtstrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen sind, so neben diesem Strohm, daß nur einige herausstehende Theile sich in denselben eintauchen, da andre außer ihm liegen, so erscheinen die Lichter auf diesen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemälde ist eine Sache, wozu eine mathematische Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perspektiv nur durch wirklich geometrische Bestimmungen kann erreicht werden. Weil die Maler selten das Licht mit dieser Genauigkeit behandeln, so steht man gar ofte Lichter auf Gemälden verstreut, deren Daseyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.

In einem Gemälde, wo nur einzelne Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometrische Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen sollten die, welche Anleitungen zur Perspektiv für die Maler schreiben, auch diese Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaßen eine Probe der Behandlung dieser Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeschränktem Lichte der Lichtstrohm nach seiner Größe, nach seiner Figur und nach seiner Richtung genau bestimmt werden. Er kann conisch, cylindrisch, prismatisch u. s. f. seyn. Nächst diesem muß die eigentliche

liche Lage des Lichtstrophus in Rücksicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemäldes bestimmt werden. Hat denn der Maler einen richtigen Grundriß von seinem Gemälde, und ist die Höhe jedes Gegenstandes darauf bestimmt, so kann er genau sagen, welche Theile des Gemäldes in dem Lichtstrophus, und welche außer demselben liegen.

Hier nächst kommen sowohl der Horizont des Gemäldes, als der dafür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles was über dem Horizont ist, sein Licht niedriger hat, als was unter ihm steht, und das, was zur Rechten des Augenpunktes liegt, keine Lichter haben kann, als auf seiner linken Seite.

Wir berühren diese Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie gesagt, in die Abhandlung der Perspectiv gehört. Wenn in einem historischen Gemälde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, so hätte der Künstler diese Theorie zur sichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieselben zeigen. Aber der Historienmaler setzt seine meisten Figuren, entweder aus der Phantasie hin, oder nimmt sie aus gesammelten sogenannten Studien: da kann er bloß der Zeichnung halber sicher seyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perspektivischen Regeln bestimmen.

Ungemein viele Fehler, sowohl gegen die Perspectiv, als insbesondere gegen die wahre Sezung der Lichter, entstehen daher, daß die Maler ihre historischen Stücke aus Studien zusammensetzen, davon jedes aus einem eigenen Gesichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und schattirt worden, und dann glauben, sie können ohne genaue Bestimmung der perspektivischen und optischen Regeln, diese Studien, durch obgelehrte Schätzung so verändern, daß sie in die Perspectiv und Beleuchtung des Gemäldes passen.

L i c h t e r.

(Redende Kunst.)

(*) C. Cicero nennt (*) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche besonders hervorstechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu seyn scheinen, was die griechischen Rhetoren *χρυσάτα* nennen. Es sind also einzelne Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft und stärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher sie einverleibt werden: sie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verursachen

plötzlich einen stärkern Eindruck, und unterbrechen die Einförmigkeit der Würfung der Rede; wie wenn in einem sanften und gelassenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas sehr sanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorstellungen, die bloß den Verstand erleuchten sollen, auf einmal das Herz in Empfindung gesetzt wird. Ueberhaupt also können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerksamkeit auf Vorstellungen oder Empfindungen einen außerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden; sehr kräftige Denksprüche, Wachsprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorstechendem Nachdruck.

Vergleichen Lichter sind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um so viel nothwendiger; weil die Einförmigkeit der Würfung, ob diese gleich an sich noch so stark ist, doch allmählig in eine der Aufmerksamkeit schädliche Zerstreuung setzt. Selbst das Brausen eines starken Wasserfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen seiner Einförmigkeit in die Länge fast unmerkbar. Darum muß in den Werken der schönen Künste, die wir nach und nach vernehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerksamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet bey Quinsilian in den zwey ersten Abschnitten des IX Buches fast alles beysammen, was hierüber kann gesagt werden.

In der Musik ist dieses eben so nöthig, als in der Rede. Da kann eine plötzliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Versetzung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Gesanges, oder der Harmonie, dasselbe bewirken.

Licht und Schatten.

(Zeichnende Kunst.)

So oft ein eingeschränktes Licht auf dunkle Körper fällt, entstehen auch Schatten: so daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung stehen; besonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunimmt. Darum wird in der Malerey der Ausdruck, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angesehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieser beyden Erscheinungen anzeigt. Durch eine genaue Art der Form der erleuchteten körperlichen Gegenstände entspringende Vermischung des Lichts und Schattens an herausstehenden und vertieften Stellen wird vieles

ner, Herr Daniel Chodowieski, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarth'schen Blättern von ähnlichem Inhalt stehen.

Zunächst auf diese ganz thierische Liebe folgt die zwar unschuldige, aber romanhafte und unglückliche Liebe, die nach den Umständen der Personen und Zeiten auf keine gründliche Bereinigung der Liebenden führen kann. Eine solche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und sehr unglücklich machen. Es ist daher höchst wichtig, daß die Jugend davor gewarnt werde, und daß die fatalen Folgen der Unbesonnenheit, womit sie sich bisweilen einer solchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteste vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geschehen, die wirklich abschreckend ist. In Romanen und in dramatischen Stücken, wird gar ofte der Fehler begangen, daß solche Liebesbegebenheiten zwar unglücklich, aber doch so vorgestellt werden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeschreckt wird. Denn selbst der unglücklichste Ausgang, wenn er mehr Mitleiden, als Furcht erweket, thut hier der Absicht keine Genüge. Man hat ja Beispiele, daß so gar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher, mit Umständen begleitet gewesen, wodurch bey schwachen, enthusiastischen Menschen eine Lust erweckt worden ist, auch so zu sterben. Darum muß von einer solchen Leidenschaft mehr die Thorheit, Unbesonnenheit und das Verwerfliche derselben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hierzu sind mehre Dichtungsarten geschikt. Die erzählende, sie sey ernsthaft, oder comisch, die dramatische und die satyrische Poesie schiken sich dazu und selbst die lyrische schließt diesen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf erwähnten Zweck arbeiten will, so muß er große Vorsichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatischen können wir auch die unglücklichste Liebe nicht empfehlen; weil sie doch immer in ihrem eigentlichen Wesen etwas kleines und phantastisches hat, das den Charakter hoher Personen, dergleichen dieses Trauerspiel aufführen soll, erniedriget.

So hat Corneille in seinem Oedipus den Theseus, einen Helden, dem Athen Tempel gebaut hat, da-

durch ungemein erniedriget, daß er ihm diese wirklich schimpfliche Empfindung zuschreibt:

Perisse l'Univers pourvu que Dircès vive!
Perisse le jour même avant qu'elle s'en prive!
Que m'importe & le salut de tous?
Ai-je rien à sauver, rien à perdre que vous?

Eine solche Liebe ist völlige Raserey, und erweckt Uergerniß. Die Alten haben gar wol eingesehen, daß die Liebe höchst selten, als eine wahre tragische Leidenschaft könne behandelt werden. Sollte es jemand einfallen, das Beispiel des Hippolytus vom Euripides als eine Einwendung gegen diese Artmischung anzuführen, so geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechische Dichter diesen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragisch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und sie herrschte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Bestrebung dagegen kämpfte, das selbst da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrückte, sich groß zeigte. Aber Männer, besonders hohe Personen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge, einer unglücklichen Liebe unterliegen zu lassen, ist in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann so gar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerspiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beispiel anzuführen, daß in der Rodogüne die Scene zwischen dem Seleucus und Antiochus etwas abgeschmacktes habe, besonders die läppisch galanten Seufzer des Seleucus:

— Ah destin trop contraire! —

L'amour, l'amour doit vaincre, & la triste amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cède un trône, & le cède avec gloire;
Cet effet de vertu couronne sa mémoire:
Mais lorsqu'un digne objet a su nous enflamer,
Qu'il le cède est un lâche.

Dergleichen Gesinnungen schiken sich für eine scherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten, als einen Gefen schildern will.

Es ist also höchst selten, daß die Liebe Aeußerungen zeigt, die sie zum Gegenstand des hohen tragischen mache. Wie stark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch seyn mögen, so wissen doch erfahrene Kenner der Menschen

Und wie lächerlich werden nicht die Seuffer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea ist?

Der Schauspieler muß die äußerste Sorgfalt anwenden, die Personen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der schlechten Aufmunterung, die die deutsche Schaubühne bis hieher erfahren hat, ist nicht zu erwarten, daß auch der verständigste und uneigennützigste Vorsteher der Bühne allemal solche Leute finde, die diesen Rollen eine Genüge leisten.

L i e d.

(Dichtkunst.)

Man hat diesen Namen so mancherley lyrischen Gedichten gegeben, daß es schwer ist den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterscheidet. Wir haben schon mehrmal erinnert, daß sich die Gränzen zwischen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterschieden sind, nicht genau bestimmen lassen. (*) Die Ode und das Lied haben so viel gemeinschaftliches, daß sowol der eine, als der andre dieser beyden Namen, für gewisse Gedichte sich gleich gut zu schiken scheint. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, sind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopstock unter der allgemeinen Aufschrift Oden, herausgegeben hat. (*) Will man aber das Lied von der Ode wirklich unterscheiden, so können vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für dasselbe angenommen werden.

Zur äußern Unterscheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe, sich auch auf alle übrigen schicke; da die Ode entweder bloß zum Lesen dienet, oder, wenn sie soll gesungen werden, für jede Strophe einen besondern Gesang erfordert. Nach diesem angenommenen Grundsatz würde das Lied sich von der Ode in Absicht auf das Äußerliche, oder Mechanische, sehr merklich unterscheiden. Denn jeder Vers des Liedes, müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen, oder noch besser würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede sich mit einer langen Sylben endigte, weil die Cadenz des Gesanges dieses erfordert. (*) Die Ode bindet sich nicht an diese Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einschnitte in dem Sinn, und

ihre Strophen richten sich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erste Strophe in den Einschnitten, Abschnitten, und Schlägen der Perioden, allen übrigen zum Muster dienen. In der Ode hingegen würden die verschiedenen Strophen sich bloß in Absicht auf das mechanische Metrum gleich seyn, ohne alle Rücksicht auf das Rhythmische, das aus dem Sinn der Worte entsteht. Endlich würde das Lied die Mannigfaltigkeit der Füße nicht zulassen, welche die Ode sich erlaubt; sondern in allen Versen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphischen Ode. Denn eine solche Gleichförmigkeit ist für den leichten Gesang sehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenschaften des Liedes, das sich vollkommen für die Musick schiket, findet sich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnstiel herausgekommenen Oden mit Melodien.

Mit diesem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinstimmen, und in Absicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten seyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts gesagt werden; weil durchaus dieselbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt sich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton des andern, auch versattelt sie wol gar mehrere leidenschaftliche Aeußerungen von verschiedener Art, so daß eine Strophe sanft fließt, da die andern ungesühm rauschen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode, kann im Lied nicht statt haben. So stark, oder so sanft die Empfindung im Anfange desselben ist, muß sie durchaus fortgesetzt werden.

Der Geist des eigentlichen Liedes, in so fern es von der Ode verschieden ist, scheint überhaupt darin zu bestehen, daß der besungene Gegenstand durchaus derselbige bleibt, damit das Gemüth dieselbe Empfindung lange genug behalte; um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenstand der Empfindung von mehreren, aber immer dasselbe wirkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es soll eine einzige leidenschaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieselbe allmählig tiefer und tiefer einprägen; bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrscht wird, könnten fast alle Vorschriften

(*) E. Art. Gedicht S. 4335.

(*) V. d. Schlacht- gefang S. 71; Heimlich- der Dichter S. 111; Vaterlandslied. S. 274. sind besser Lieder, als Oden zu nennen.

(*) E. Cadenz.





einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur
Landschaften mahlt; wird ihnen nie die sanfte Har-
monie geben können, die sie im Herbst haben.

Der Landschaftsmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einflusses, den die in der Luft schwebenden Dünste auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenstände haben, sehr viel lernen. Er hat eben so nöthig bey den verschiedenen Abänderungen der Luft, bloß sein beobachtendes Aug zu brauchen, als sich mit der Reißfeder und dem Pennel zu üben.

Lustperspektiv.

(Ehlers.)

In der eigentlichen Perspektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenstand durch allmähliche Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey seine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich seine Form und Gestalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der körperlichen Gegenstände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliert seine Farb an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verlieren sich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert sich seine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenstände, so verschieden sie sonst an Farbe sind, nehmen die allgemeine Luftfarb an. Die genaue Kenntniß dieser Sache und die Wissenschaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maasgebung ihrer Entfernung vom Auge, muß abgeändert werden, wird die Luftperspektiv genannt. Weil man kein bestimmtes Maas hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmessen, noch ein Farbenregister nach welchem man die durch Entfernung allmählig sich abändernden Farben richtig benennen könnte; so ist es bis izt nicht möglich, die Luftperspektiv, so wie die Perspektiv der Größen, in Form einer Wissenschaft abzuhandeln. Zu vermuthen ist aber, daß es mit der Zeit

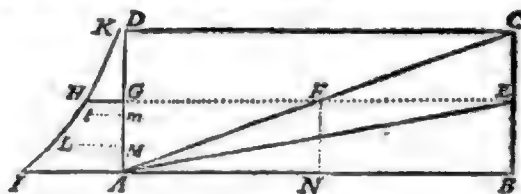
(4) Von Ausmessung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienst bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbentegister hat er einen guten

Zweyter Theil.

wol geschehen könnte; da Hr. Lambert, der sich bereits um die gemeine Perspektiv sehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumessen, auch den Meyer'schen Versuch zum Farbenregister (*) schon einigermaßen ausgeführt hat. (†) Inzwischen müssen sich die Maler in Ansehung der Luftperspektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbestimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigste davon hat der Herr von Hagedorn mit seiner gewöhnlichen Gründlichkeit in sehr wenig Worten zusammengefaßt. (*) Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeugt werde, daß es nicht möglich sey, diesem Theil der Kunst ohne genaues Nachdenken Genüge zu leisten.

Zuerst kommt also die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenstandes in Betrachtung.


$$a \quad \textcircled{b} \quad \textcircled{c} \quad \textcircled{d} \quad \textcircled{e} \quad | \quad f$$

Man stelle sich also vor, AB sey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; DC eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünste der Erde nicht herausfliegen. In A stehe ein Beobachter nach der Gegend BC gekehrt.

Nun muß man zuerst bedenken, daß nahe am Erdboden sich die meisten und größten Dünste aufhalten, so daß man in einer größern Höhe nicht nur weniger, sondern auch subtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünste antrifft. Man stelle sich also vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie KHI dergestalt gezogen sey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man sonst will, auf AD in rechtem Winkel gezogene Linie AI oder G H

Anfang geleistet, in einem Werk des kürzlich unter dem Titel: Beschreibung einer mit dem Calausischen Wachs ausgemalten Farbenpyramide in Berlin herausgegeben ist.

uu uu

die Dichtigkeit der Dünste auf derselben Höhe anzeige. Ferner sey B der äußerste Punkt des Horizonts.

Nun stelle man sich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C gesehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wissen, wie viel jeder dieser Gegenstände von der Lebhaftigkeit seiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil bloß die Menge der Dünste, durch welche die Lichtstrahlen fallen, die Ursache dieser verminderten Lebhaftigkeit ist, so darf man nur für jeden Stand F, E und C diese Menge bestimmen. Man sieht aber sogleich, daß sie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung AF, AE, AC, und denn von der Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterschied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derselben beiträgt.

Dieses genau und geometrisch zu bestimmen, würde eine ziemlich schwere Rechnung erfordern: ohngefähr aber erkennt man, wie die Schwächung der Farbe, in so fern sie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müssen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, Linie lm, wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Diesem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch $AF \times LM$; für den Ort E, durch $AE \times LM$ und für den Ort C durch $AC \times lm$ ausgedrückt werden, daß ist, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für seine Höhe sich passende Linie L. M multiplicirt werden. Doch könnte diese Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt stehenden Gegenstände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemälden nicht vor.

Es läßt sich absehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Maler leicht zfassende Regeln für diesen Punkt der Luftperspektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieses besser thun können, als Herr Lambert; daher zu wünschen ist, daß er sich dieser Arbeit unterziehen möchte. Diese Regeln würden also dem Maler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenstandes beymis-

schen müßte, um die Farbe so heraus zu bringen, wie sie sich in jedem Abstand des Körpers zeigt. Mit dem Gebrauch des Farbenregisters verbunden, würden sie dem Maler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge, jeder Körper seine Farbe verliere und die Luftfarbe, die blaulicht grau ist, annimmt.

Von dieser Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperspektiv ist, der einen großen Einfluß auf die körperliche Gestalt der Dinge hat. Um dieses deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder stereometrische Rundung einer Kugel in einer gewissen Entfernung sich völlig verliert, und daß die Kugel dem Aug daselbst bloß wie ein runder Teller vorkommt. Man setze in der vorhergehenden Figur ein Aug in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erscheint; so würde dieselbe Kugel bey c schon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erscheinen. Dieses geschieht, so bald die aus der Figur der Kugel entstehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieses wiederfährt jedem Körper, und jeder Gruppe, und die nahen Gegenstände eines Gemäldes müssen mehr herausstehende Höhe (Relief) haben, als die entferntern. Dieses ist ein sehr wichtiger Punkt der Luftperspektiv, den nicht bloß der Landschaftsmaler, sondern auch Historien- und der Portraitmaler genau studiren müssen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperspektiv beobachten, wenn man diese vernachlässigte: was die Zeichnung in die Ferne setzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben, wieder nahe bringen, und entfernte Menschen würden in der Landschaft, wie nahe Zwerge aussehen.

Endlich ist auch die Wirkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Widerscheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben schon merklich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Widerscheine schon ganz wegfallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden Maler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß

muß sich wundern, daß ungeachtet Leonbardo da Vinci schon verschiedene einzelne Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Künftlers behandelt hat (*), sich bis jetzt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternehmen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philostratus schließen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Kunstperspektiv gemacht haben. (*)

(*) Phil.
lostr. Ico-
nes. L. I.
Piscatoris

L ü f e.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drückt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Stretzen oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmacks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis jetzt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Wirkung der vorkommenden Lücken, nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lücken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Bühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leicht, daß der Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht. (*)

*) Aufzug.

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lücken vermieden. Man findet sie bey Plautus und bey Euripides: aber bey Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lücke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

(*) Man sehe unter andern in dieses großen Mannes färrtreflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 124, und das 164. Capitel, in welchem letztem er Versuche

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lücken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gefinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdecken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen, von dem Künstler und so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammen hängt und gleichsam in einander geschlungen ist, je besser sind wir damit zu frieden.

Dazu gehören von Seite des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren Zusammenhang der Dinge geht, und die Sorgfalt wol zu untersuchen, ob man auch alles, was man hat sagen, oder vorstellen wollen, wirklich gesagt und vorgestellt habe. Denn gar oft entstehen in dem Werk des Künstlers Lücken, wo in seinen Gedanken keine gewesen sind; nur weil er nicht sorgfältig genug gewesen ist, zu überlegen, ob er auch wirklich alles gesagt hat, was er gesagt zu haben sich vorstellt. Darum muß er sich oft an die Stelle seines Lesers, oder Zuhörers setzen und sein Werk, als ein solches beurtheilen. Dieses ist ein Theil der Ausarbeitung.

L ü f e.

(Dichtkunst.)

In einem ganz besondern Sinn bedeutet dieses Wort, das, was einige Neuern auch sonst durch das lateinische Wort hiatus ausdrücken; die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaßen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entsteht, woben der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geschieht, welches dem Wolklang entgegen seyn kann. Weil dieses nicht selten bey dem Zusammenschloß der Vocale geschieht, so haben verschiedene neuere Kunstrichter dieses, als eine dem Wolklang schädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verschiedenes einwenden.

U u u u 2

Es

vorschlägt, wodurch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

M a c h t s p r u c h.

(Redende Künste.)

Ein Satz, der sich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch besondere Größe auszeichnet, oder auch wohl der Zuversichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewissheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorstechenden Gedanken *Lichter*, *lumina Orationis* genannt; die Machtsprüche könnten *Blitze fulgura Orationis* genannt werden. Von dieser Art ist der Ausspruch des Stoikers Hierokles: die Wollust für den letzten

(*) *Non* Endzweck haben, ist eine Lehre für S. 222 (*)

videt ut Diese wenigen Worte zeigen uns die Lehre der aus-
ut deym. gearteten Epicuräer (†) in einem Lichte, das uns
E. Aut. ihre völlige Falschheit und Niederträchtigkeit an-
Gell. Noth. schauend erkennen läßt. Von dieser Art ist auch

das Wort des Philosophen Bias: als einige nichts-
würdige Kerle, mit denen er sich auf der See be-
fand, bey entstandenem Sturm zu beten anfangen,
ruft er ihnen zu: Schweigt ihr! damit die Götter

(*) *Dlog.* nicht merken, daß ihr da seyd. (*)
Laert.

Der Charakter der Machtsprüche besteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruck verbunden. Sie bewürfen ohne Veranlassung, Ueberzeugung und Bewunderung, und man fühlt sich dabey so mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchsten und wichtigsten Schönheiten der Beredsamkeit und Dichtkunst, weil sie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrücke machen. Was man erst durch langes Nachdenken würde erkennen, oder nach langem Bestreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plötzlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie sind als kostbare Juwelen anzusehen, sowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchst schätzbar.

Man sieht wol ein, daß nur die größten Geister fähig sind, solche Machtsprüche zu thun; Köpfe denen nach langem und gründlichem Nachdenken die

wichtigsten sittlichen Wahrheiten in der höchsten Klarheit so geläufig worden, daß sie dieselben mit dem vollsten Nachdruck auf die einfachste und kürzeste Art sagen können; Seelen die durch lange Übung ihrer sittlichen Kräfte, sie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern starke Anstrengung kostete.

Wenn der Redner ein Mann von Ansehen ist, für dessen Denkungsart wir zum voraus eingenommen sind, so hat ein Machtspruch, dessen Wahrheit wir nicht einsehen, in seinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker selbst unterstehen sich kaum an den Aussprüchen, die große Männer mit völlig zuversichtlichem und entscheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens, sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann darf nur, um alle seine Zuhörer von einer gewissen Classe plötzlich gegen eine Meinung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa so anfängt: *Es hat Nero* ren gegeben, die dieses, oder das geglaubt haben; so kann sicher seyn, daß der größte Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Machtsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesetzt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Machtsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben, als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

Mahleren. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheint auf den ersten Blick bloß für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergötzen zu arbeiten; aber eine überlegtere Betrachtung zeigt sie uns

(†) Der Ausgearteten; denn Epicur war ein wahrer Philosoph, der so niedrig nicht dachte, wie seine spätere

ren Nachfolger, die den wahren Geist seiner Lehre nicht zu fassen vermochten.

und in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit: noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmücken, die lebhaftesten bunten Muscheln, und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewährt, ehe man gewahr worden, daß Farben mit Zeichnung verbunden, ein noch mannigfaltigeres Ergötzen verursachen; denn der Wachsthum der Kenntnisse und des Geschmacks ist unbegreiflich langsam. Aber erst nachdem man dieses gemerkt hatte, ward der erste Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, vermittelst Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen wirklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor sich: edel, weil sie die allweise und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannigfaltigkeit des Unangenehmen dieser Art, unermesslich ist. Noch ist, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der größten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöht worden, ist sie auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles was die so mannigfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Unmuthigkeit und durch so manchen Reiz, vortheilhaftes in uns wirken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben anrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügens zu fühlen, die der Mensch vor dem Fehler voraus hat, und mildert dadurch seine Gemüthsart; sie macht, daß der Saamen des Geschmacks an Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibt ihn allmählig bis zur Stärke einer erwachsenen

Pflanze; sogar die ersten Reize des sittlichen Gefühls werden durch sie ausgetrieben. (*) Wer wird nicht gestehen, daß die Kunst alle reizenden Scenen der sichtbaren Natur und in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunst von schätzbarem Werth sey? (*)

Aber die Mahlerey hat noch etwas größeres in ihrer Natur, als dieses ist: durch Philosophie geleitet, hat sie einen höheren Flug genommen. Sie hat gelernt den Menschen nicht bloß zu ergötzen, sondern ihn auch zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schrecken des Lasters ihm zur Warnung empfinden zu lassen. Aristoteles hat schon angemerkt, (*) daß es

Gemälde gebe, die eben so kräftig sind einem lasterhaften Menschen in sich gehen zu machen, als die moralischen Lehren des Weltweisen, und Gregorius von Nazianz erwähnt in einem seiner Gedichte eines wirklichen Beyspieles hievon. Eine höchst wunderbare Wirkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menschliche Genie in seiner höchsten Kraft nicht würde erjunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerst aufgelöst hätte. Sie ist es, die uns denkende, innerlich und unsichtbar handelnde, nach Gutem und Bösen strebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Wesen, sichtbar gemacht hat. Denn der menschliche Körper ist nach seiner äußern Gestalt im Grunde nichts anders, als seine sichtbare Seele mit allen ihren Eigenschaften. (*) Sanft und liebenswürdig ist eine wolgeschaffene weibliche Seele, stark, unternehmend und verständig die männliche; beides zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böse Eigenschaft in der Seele, die wir nicht durch Gestalt und Farbe des Körpers fühlen. Also kann der Mahler so gut die höhere, unsichtbare, sittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredsamkeit und Dichtkunst thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geist, nur das Kräftigste und Fühlbareste davon sehen; aber mit desto mehr Nachdruck. Der liebenswürdige Blick eines sanften, der wilde Blick eines jornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zustand der Seele, die durch diese Blicke sich zeigen, in

(*) S. Künste, nicht weit vom Anfange des Artikels S. 610.

(*) Man sehe auch den Art. Landschaft.

(*) Politi. L.V.

(*) S. Schönheit.

herausgabe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wenn noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannigfaltigen Schönheiten der Natur ausziehen lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der ist so durchgehend in den Pallästen der Großen herrschende Geschmack durch goldene, bloß durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Aug zu reizen? Und was steht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des ist herrschenden Geschmacks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannigfaltigkeit der bewunderungswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weiträumiger Palläste könnten ausgeschmückt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzehrungen betrachte, so erweket dieses in meiner Phantasie das Bild irgend einer barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geizet glaubt, wenn Nase, Ohren und Stirne mit strotzenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Bei dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die leblose Natur schildernde Mahlerey, ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einseht, daß durch das Kunst- und Geschmacksreiche der Opern-Decorationen der Geschmack des Volks erhöht und verfeinert werden kann; der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Classe der gemeinsten Bürger oft mehr wahrer Geschmack angetroffen wird; als in manchem andern Land unter den vornehmsten. (*)

(*) S. Ditt.

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey gesagt wird, hat gar nicht die Meinung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen kostbaren Veranstaltungen glücklich seyn. Wir dringen bloß darauf, daß diese, so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberrusses sind, und wirklich mit vielem Aufwand miß-

braucht werden, besser recht gebraucht und von wahrem und großem Geschmak geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es allerdings wichtig, daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

Aber noch höher erhebt sich die Mahlerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um den Rang streiten. Wir können die mahlerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen einteilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten verlieren. Also: gerade zum Zweck.

Die gemeinste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemälde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel (*) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der wirklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physiognomist findet hier reichen Stoff um seine Kenntnisse zu erweitern.

(*) S. Portrait.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzelner Menschen, für welches wir anderwärts den Namen des Bildes vorgeschlagen haben. (*) Aber es erfordert schon einen größern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Wirkung seyn. Es dienet zu Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind; dienet es zu Erhebung des Gemüthes. (*) Hieher gehören endlich auch einzelne allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

(*) Art. Historie. S. 541.

(*) S. Statue.

Hierauf folgt das Gemälde, welches wir die Moral nennen: (*) es ist mehr unterrichtend als rührend, und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeigt worden. Nach dieser Gattung kommt die eigentliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt

(*) S. Moral.

deit

(*) **Art. best. worden.** (*) Hier wird die stitliche Natur in Historie voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folgt die große Allegorie, die schwerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden. (*)

(*) **S. Allegorie S. 34 f. f.**

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahleren gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäftigen, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der stitlichen Mahleren zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Weise vorthailhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen wirken könne. Da der Mahler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des stitlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten, nachdrücklich vorstellen kann; so darf er, um sehr nützlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterstützung der Religion und des patriotischen Eifers sehr dienlich seyn; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstützung ihrer Lehr und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vorthell. Auch bey dem gemeinsten Volke findet man sie, wiewol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrifft, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt: und doch sind sie auch in dieser Verderbenheit nicht ohne Würfung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth bloß von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeigt; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Veranziehrungen befreit erblicken würde? Selbst das bloß reine, wahre historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände un-

ter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der stitlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmack zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel, als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punkts halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt; so war es überflüssig hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcil genant ward? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nachempferung auf das Vollkommenste gemahlt seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrücken noch mehr Nachdruck gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich hier in der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brücke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinem führt, und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellt. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstützenden Pfeilern, ein Gemählde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen, auf diesen Gemählde den erblickte.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zweck komme, oder was er zu thun habe um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffs; 2. Auf eine geschickte Anordnung desselben; 3. Auf richtige Zeichnung und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenschaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieses sind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie sie hier stehen, in seinem fürtrefflichen

Man muß ihnen die höchste Richtigkeit und den vollkommensten Ausdruck der Zeichnung zugesiehn; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppierung, besonders in der perspectivischen Zeichnung glaubet man durchgehends, und wie es scheint nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemälden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit, nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemäldes gut in das Aug falle, als darauf, daß jede einzelne Figur redend sey. Gar ofte sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistens mit Wasserfarben mahlten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie izt in der Oelmahleren sind. Daher konnten freylich ihre Gemälde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der volligsten Harmonie, dem verfloßenen und geschmolzenen der Oelfarben entsteht, nicht haben. Man hat einige Mühe sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenannten Heildunkeln, das in den Gemälden der Alten ist, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemälde eiliche Jahrhunderte, nach dem sie verfertigt worden, noch die Bewunderung der Römer gewesen. Wiewol wir von Cicero lernen, daß viele angebläßt sind. (†) Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermalen, wie noch izt geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemäld vom Jalsus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermalt habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Mahleren der Ausschlag, doch wol den Neuern günstig seyn,

ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Krast der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

In Ansehung des Inhaltes und der mannigfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von dem kleinern Spielern der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemälde haben sie, eben so große Mannigfaltigkeit des Stoffes bearbeitet, als unsre Künstler. Carrikaturen und Daresken, die die Griechen Geyllen nannten, (*) Blumen-, Frucht- und Thierstücke, Landschaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als izt geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemalt, als gegenwärtig geschieht; selbst ihre Schiffe wurden mit Mahleren verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encaustische sich schickte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahleren, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre izige Stafelengemälde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland scheint die Kunst erst um die 90 Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemälden Haltung gegeben: (††) und Plinius sagt ausdrücklich, daß zu seiner Zeit kein Gemäld eines ältern Meisters der Renner Aug auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestättiget. (*) Aber noch lange, sollen die griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind; (*) Aber wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit, diese Verschiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben. (††)

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe,

(*) S. Plin. l. XXXV. c. 10.

(*) Instit. Or. LXII. c. 10.

(*) S. Farbe.

(†) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? de Orat. III.

(††) S. Plutarch. in der Abhandlung, ob die Aethiener im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

(††) Zeuxim Polygnotum et Timantam et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomache, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ist, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheint, daß Timomachus, der verschiedenes für diesen Dictator gemahlt hat, den besten unter den alten Malern wenig nachgegeben habe. (†) Und doch nennt Plinius die Malerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst. (‡)

Wie weit die alten Hebräer die Kunst des Malens getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den Hebräischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabei nachdrücklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Maler dieser Nation sind wir in völliger Ungewissheit.

Unter den spätern Römern kam die Malerey in Abnahme und ward so barbarisch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantinopel Maler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden, und blieb viel Jahrhunderte durch in dem Zustand der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerstand, wie die encaustische Malerey, in den mittlern Zeiten selbst bey den Pommerischen Wenden angetroffen worden. (††) Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemälde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemälde nach Carthago, welche aus Constantinopel gekommen, verfertigt worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Malerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmack und das Hohe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des XV. Jahrhunderts wieder zu keimen anfing. Man hat wenig auf die Nachrichren zu achten, die uns die Welken Schriftsteller von Wiederauflebung der Malerey im XIII und XIV Jahrhundert geben. Denn Maler dergleichen ihr Giotto und Cimabue waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten, und in allen gestreuten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Maler der neuern

Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind Leonbardo da Vinci und Michel Angelo, auf die aber Titian, Corregio und Raphael bald folgten. Nur verdient die Epoche der Erfindung der Malerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden. (*)

Sonderbar ist es, daß die größten Maler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst am Ende des XV und Anfange des XVI Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seit dem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeifert haben diese Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfordert, gesprochen haben. (*) Man kann sagen, daß die neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Malerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere: darin war Raphael der erste Meister und nach ihm besonders in Charakteren Hans Holbein der Jüngere. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen: hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkt den größten Verdienst. Will man noch die Mannigfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Maler hierin das meiste gethan.

M a h l e r e y.

(Redende Künste; Kunst.)

Man kann nicht nur für das Aug allein, sondern auch bloß für die Einbildungskraft und sogar für das

(†) Man sehe hiervon Junium im Catalogo Pitt.

(††) Haestius dictum sit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

(‡‡) Nachricht hiervon giebt der im Art. Künste in der Anmerkung S. 618. angezogene Schriftsteller.

S. Oelfarben,

S. Schulen.

das Ohr wählen. Jenes thun die Dichter; dieses die Tonsezer. Der Dichter kann sichtbare Gegenstände so schildern, daß wir sie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieser Mahlerey ist bereits anderswo besonders gesprochen worden. (*) Die Mahlereyen der Musik, in welche

(*) S. Gemählde. S. 452.

sich einige Tonsezer sehr unzeitig verliebt zu haben scheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch schon in einem besondern Artikel berührt haben. (*) Der eigentlich für die Musik dienliche Stoff ist leidenschaftliche Empfindung. (*) Doch geht es auch wol an, daß sie bloße Charaktere schildert, in so fern diese sich in Ton und Bewegung zeigen, daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzelne Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsezer, besonders Couperin, geschildert, und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierstücke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glücklich ausgedruckt hat. Es geht auch an Mahlereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemüthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur Begleiterin hat, die uns das Gemählde, dessen Wirkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorstellt.

(*) S. Gemählde. S. 455.

(*) S. Musik. S. 456.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beglückung nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angedruckt hat, wie gar ofte in den sogenannten Urien geschieht, auch durch Musik auszudrücken; selbst da, wo der Eindruck derselben, dem wahren, durch das ganze Stück herrschenden Ausdruck schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsezer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich ofte in der angenehmsten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehemals beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsezer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsezer uns körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben; so wie man bisweilen

Zweyter Theil.

sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stück, bloß um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsezer muß sich schlechterdings dergleichen Aindereyen enthalten, es sey denn, da wo er wirklich poetisch seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern bloß für das Herz arbeitet.

Manier.

(Zeichnende Künste.)

Daß jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird, so hat auch jeder zeichnende Künstler, seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner, das was von seiner Hand ist, mit eben der Gewisheit erkennen, als man die Handschriften kennt.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrücken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegengesetztes an sich hat. Wenn man von einem Gemählde sagt; es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden. (*) Bey Gemählben, die Manieren sind, wird man sogleich eine besondere Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit bloß auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in so fern etwas unvollkommenes: sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringt, wo sie sich nicht schickt. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen von einem Punkte aus als eine

(*) S. Kunst.

eine Schneckenlinie in die Rinde herumlaufenden Strich besteht, der an dunklen Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Venedischen Kupferstechers Pizzetti, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufenden Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Malern sagt; sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruck gemeinlich bloß von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zusammensetzung, oder in der Zeichnung und auch in der Führung des Pinsels haben. So haben David Teniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Maler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie malen, haben in allen ihren Gemälden, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere, nach dem Inhalt der Stufe seyn sollten. So haben einige Maler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng, oder lieblich, finster oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen maniereten Künstlern fehlt es an der Beugsamkeit des Genies jeden Gegenstand nach der ihm eigenen Art darzustellen; sie zwingen alles, in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannigfaltigkeit ihrer Werke, einförmig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zweck zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein

Mann von fruchtbarem und gelenkigen Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn er Dinge von verschiedener Art, in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen die Längen waren, als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie, sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich; da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach Inhalt abändern, da man beym Ovidius beynahe immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeigt sich auch wirklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfordert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmack so ganz auf Zierlichkeit und Unnützigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßen Gefängnis bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beispiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, bebehält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnügt das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört in der höchsten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geschieht, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleiß, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist in der Ausführung unser deutscher Maler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barte übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter von der Werff, der, wie es scheint, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Pinselstrich in seinen Gemälden sehen zu lassen. Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte; weil es dem Werk allen Nachdruck benimmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelnsten Buchstaben der Worte, die er braucht, mit fol:

solchem mühsamen Bestreben auslucht, daß er dar- über die Gedanken selbst aus der Ache läßt, oder wenn wir einen Conspieler hören, der die feinsten Manieren überall mit solchem Fleiß anbringt, daß er den wahren Ausdruck darüber vergift; so ent- geht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerk- samkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmsten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweig der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den späthern Griechen geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanken witzig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt wer- den. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand bloß nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und daß, was ihn darin rührt, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andere dieselbe Wirkung thun müsse.

Manieren.

(Rust.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sän- ger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern bloß schlechtweg angegebe- nen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Auszie- rungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruck, oder mehr Ähnlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus und bringen überhaupt Mannigfaltigkeit und gewis- ser maßen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas bloß künstliches anzusehen: denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Em- pfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrücklichen Sylben hervor- bringet, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sie Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vor- züglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschie- denen Manieren im Gesang hervorgebracht.

Hieraus folgt aber, daß der Sänger sie nicht willkürlich und wo es ihm einfällt geschickt zu thun, sondern nur da, wo die Empfindung es erfordert,

anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrücklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der ver- ständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht die- nen das Ohr zu fesseln, oder die Geschicklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Em- pfindung zu heben. Unverständige Spieler bringen sie überall an und erwecken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeigt eine große Verderbnis des Geschmacks an, daß man im Ge- sang überall die Fertigkeit und Heugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren ein- geführt und viele Säger desto nachlässiger gemacht auf den wahren Nachdruck des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Ton- setzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andre werden der Willkühr der Säger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit ver- wandte Verzierungen, davon an ihren Orten be- sonders gesprochen wird. (*) Ueber alle Manieren ^{(*) S. Triller.} and deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersetzung der Anleitung zur Singkunst des Lofi im zweyten und dritten Hauptstück. ^{Vorschlag.}

Mannigfaltigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Em- pfindungen scheint ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Men- schen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu ofte wiederholten Genuß erst gleichgültig da- für; bald aber wird man ihrer überdrüssig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannigfaltig- keit der Gegenstände, die den Geist, oder das Ge- müth beschäftigen, unterhält die Lust, die man dar- an hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdecken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeigt sich erst nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst ge- kommen ist und das Vergnügen wirksam zu seyn, ofte genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejen-

(*) S. gen Americaner, die nicht über drey zählen (*), können einen ganzen Tag Gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmählichen Bervollkommnung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehrt seine Thätigkeit und verursacht eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Ob gleich die Liebe des Mannigfaltigen aus der innern Wirklichkeit entsteht, so wird im Gegentheil diese durch jene wieder verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechselter und mannigfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfnis folglich das Bestreben die Anzahl derselben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen (*); so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannigfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeigt, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

Die Mannigfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdrüsslich jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzelner unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von großer Mannigfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezogen sind, daß, nicht eine willkürliche Zusammenfügung, sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannigfaltige muß als die

immer abgeänderte Wirkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenstand wirken, oder, als Dinge von einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattirung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannigfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursachen.

Diese Mannigfaltigkeit muß überall wo vieles vorkommt beobachtet werden. Der gute Historienmaler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen; auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnügt sich nicht an der Mannigfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet sie auch im Ausdruck, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonsetzer forget nicht bloß für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verschieden.

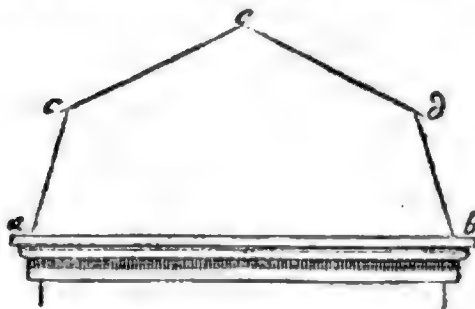
Es denke kein Künstler ohne Genie, wenn er von Mannigfaltigkeit sprechen hört, daß es dabey auf eine Zusammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zweck diene, und am rechten Orte steht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erscheine, erfordert wahres Genie und einen sichern Geschmack. In den Werken der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armut an Gedanken, oder eine unschickliche Zusammenhäufung solcher Vorstellungen, die sich nicht zu einander schiken, antreffen. So sieht man in den Werken einiger Tonsetzer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stück denselben Gedanken, immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß sie eine Menge einzelner, sich gar nicht zusammenpassender Gedanken hinter einander hören lassen. Nur der Tonsetzer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannigfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken, so zu verändern, daß das Gehör von Anfang bis zum Ende befriedigt wird.

Es ist vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannigfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewissen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht schließen können, daß die Nation, bey der gewisse Werke der Kunst durchaus immer einerley Form haben, wie wenn alle Wohnhäuser nach einerley Muster aufgeführt; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angestimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieser Nation das Genie zur Baukunst, zur Comödie, zur Ode noch fehlet?

Manfard e.

(Baukunst.)

Eine besondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem französischen Baumeister Mansard, ihren Namen bekommen hat. In Deutschland werden sie auch gebrochene Dächer genannt; weil jede Seite des Daches, an statt eine einzige Fläche auszumachen, wie sonst gewöhnlich geschieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfäche getheilet wird.



Die Figur stellt den Durchschnitt eines solchen Daches vor. Die Baumeister geben den Theilen desselben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich ist folgende durchgehend angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauses ab wird ein halber Kreis beschrieben, dessen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden untersten Theile ac und bd bestimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey fünfteil bestehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn bestimmen die Sehnen ce, de, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. Un-

dem Bruche selbst läßt man ein hölzernes Gefsimb herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verstaten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwischen ab und cd zu räumlichen Dachstuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hierzu gar nicht bedürftig ist, thut man besser, anstatt der Mansarde, ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachsenster der Mansarden nicht mit ausnehmender Aufmerksamkeit gemacht und nicht mit dem besten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch und verursacht allmählig die Fäulung der Sparren.

Mar sch.

(Musik.)

Ein kleines Construk, das unter festlichen Aufzügen vornehmlich unter den Zügen der Kriegsvölker auf Blasinstrumenten gespielt wird. Der Zweck desselben ist ohne Zweifel diejenigen, die den Zug machen aufzumuntern und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich schon vor der Erfindung der Musik bemerkt, daß abgemessene Töne, auch in so fern sie ein bloßes Geräusch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beschwerlichen Arbeiten zu unterstützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geschichten, daß große Arbeiten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und anderer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Porsander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielente seines Kriegsheeres zusammen kommen, um während der Arbeit auf Fiedeln und andern Instrumenten zu blasen. (*) Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schwere Last heben können, wenn nicht ein Geräusch dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten von Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik, nichts anders sagen, als daß die Arbeit der Menschen durch die Musik unterstützt, mit unglaublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch izt hiaweilen an dem Schiffvolk, welches schwer beladene Röhne gegen den Strohm der Flüsse zieht, sehen, daß es sich diese mühsame Arbeit durch Singen erleichtert,

(*) Plutar-
chus im Ly-
sander.

wobey die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Ovidius gesehen.

Hoc est, cur —

Cantet et innitens limosae pronus arenae

Adverso tardam qui trahit amne ratem,


Quisque refert pariter lentos ad pectora remos,

In numerum pulsa brachia versat aqua. (*)

*) Trif.
L. IV. 2.

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzustellen, (*) und uns hier bloß auf den Marsch einschränken.

*) S.
Musik.

Man siehet aus dem was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonsetzer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungestülm darf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeinlich B, C, D, oder b E dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als , schicken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man setzet sie in 4 Takt und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer pathetisch, geschwinder, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder, eier, wenn der Alla Breve Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stück besteht indessen aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermengen. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbarsten seyn.

Bev Marschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet werden, ist auch diese genaue Abmessung der Einschnitte nicht nöthig; aber

man sucht vornehmlich das muthige und trozige, als den wesentlichen Charakter solcher Stücke darin auf das vollkommenste zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegerische Märsche die bey festlichen Aufzügen, dergleichen die verschiedenen Handwerksgesellschaften bisweilen anstellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig ist, die gegebenen Regeln so genau zu beobachten. Sie können in allerley Takten gesetzt werden; nur muß der Ausdruck immer lebhaft und munter seyn.

Roussseau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märschen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da sie gebraucht werden, in dem besondern Geist, den sie erfordert den Marsch seyn würde.

M a s c h i n e.

(Epische und dramatische Dichtung)

Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen, dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkürlich eingemischte und bloß in den Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andre allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen voranstellet haben, daher das Sprichwort Deus ex Machina entstanden ist.

Die gesunde Critik verwerft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerade entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Theespiele zeigen, was für glücklichen, oder unglücklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zustand einzelner Menschen, oder ganzer Gesellschaften durch große Tugenden, oder Laster, oder durch Lei-

den

enschaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verworfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jederman höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegende Kräfte bewürkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewürkung des Ausganges brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschienen. Wenn wir eine durch vielerley Unglücksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sähen, die sich igt bald entwikkeln mußte; so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausganges der Sachen uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefehr einen in der Erde verborgen gewesenen Schatz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwikkung und der Auflösung, die wir in alten Combdien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegsetzung neugeborener Kinder, oder in der Sklaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen; weil sie igt bloße Maschienen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.

M a s k e n.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zweck des Schauspiels dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zweck ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer

darüber nähern Unterricht verlangt, kann Bergers Abhandlung de personis s. larvis, und die von Piccard nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in Dacier's Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo possirliche Gesichtsbildungen und Caricaturen zum Inhalt der Stücke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Wirkung. Wirklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlusssteinen der Bogen ausgehauen werden, von den Italiänern Mascaroni, im Deutschen Masken oder Larven genannt. Diese Zierrath hat, wie alle andern Zierrathen der Baukunst ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Haussthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie also die Schädel der Opferrhiere in den dorischen Fries aufgenommen worden, (*) so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Trophäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentliche Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter, als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theilen, entstanden. (*) Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehedem so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflecht von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine Zier-

(*) S. Denisch.

(*) S. Gebälke.

Zierathen gerade auf die Art erfunden, wie der Griechische die seinigen. Ich kann noch ein anderes Beispiel anführen. Es ist an vielen Orten, wo der Geschmack der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich die Thüren mit zwey ins Kreuz über einander gestellten Baumsäulen, an denen noch etwas von den abgehauenen Nüssen sitzt, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandener Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Säulen zu versperren, damit dadurch wenigstens das grössere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Massen, welche an dem Berlinischen Zeughause über die Fenster an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüssers (†) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gestirter mit solchem Leben und solcher Mannigfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derselben gesetzt wird. Der sehr schätzbare Berlinische Historienmaler Knappe hat sie in Kupfer geätzt herausgegeben. (†)

M a s s e n.

(Malerer.)

Was man im Gemälde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, (*) heist in Ansehung der Auftheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemälde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkle nicht in kleinen zerstreuten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellen und eben so von Dunkeln im Gemälde sehen lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheint das Gemälde das Vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkle, zeigt. Dadurch wird es einfach und

das Aug wird auf den ersten Anblick zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemäldes könnte durch eine Zerstreung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemälde würde dadurch flüchtig und das Aug bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert worden. „Er hüete sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkel zusammen zu setzen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andere bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mitteltheilen, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheint dieser Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit. Hier müssen wir auch den Rath wiederholen; den wir anderswo dem Maler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewirkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Dann dabey wird er bald größere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltenes, bald zerstreutes Licht beobachten, und die verschiedenen Wirkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

M a t t.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennet, denn es an der nöthigen Lebhaftigkeit, und dem erforderlichen Reiz fehlt.

In

(†) Dieser seltnerliche Künstler verdient näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrichs des ersten in Preussen. In Berlin sind außer dem königlichen Schloße und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch seltnerliche Werke des Meissers vorhanden, davon schon viele vom Herrn Knappe geätzt worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Dohmstraße stehenden

Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewunderung und kein Künstler ohne Nutzen betrachten wird.

(††) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: Laxen, nach den Modellen des berühmten Schlüssers von B. Knappe in klein Folio herausgegeben.

In den bildenden Künsten ist gar oft die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guter Wirkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Wirkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrückenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt:

Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture. (*)

(*) in der
Phädra.

Wenn hier ein Beispiel des Matten aus einem großen Schriftsteller ausgeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können; so geschieht es zu desto nachdrücklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erweckt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zweck der Veredsamkeit und Dichtkunst so gerade entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Nichtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruck mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruck lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrücken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel nicht ins Matte zu fallen sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellt; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und sie wieder welegen, ehe diese Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man

Zweiter Theil.

nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruck derselben zu zwingen.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden oder wenigstens Augenblicke haben; so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit setzen. Obgleich zur Befestigung eines Werks das Feuer womit er zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nützlich wäre; so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und oft wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich ist es, um das Matte in seinen Werken zu entdecken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorliest.

Mediante.

(Musik.)

Ist die Terz der Tonart in welcher der Gesang geführt wird. Nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die so genannte *tertia modi*, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stück geht, oder allensaus, bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch; oder harmonisch in zwey Theile theilet.

(*) S.
Arithme-
tisch; har-
monisch.

Melismatisch.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Ausdehnung des Gesanges gehört, besonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Ausdehnungen.

In besonderm Sinne nennet man gewisse sehr einfache und leicht zu fassende Melodien, die jeder-
man gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Vassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italienischen Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen

tigen Gondoliertrudern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsetzer bisweilen in ernsthaften Opern dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melodischen Schreibart setzen.

Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstücks ausmachen, in so fern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstücks; die begleitenden Stimmen dienen ihr bloß zur Unterstützung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben bloß den schönen Gesang zum letzten Endzweck. Darum ist es eine eitle Frage, ob in einem Tonstück die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey: Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzweck untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsetzer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhängen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht bloß für den Künstler, sondern fürnehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will; so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

(*) S.
Gesang.

(*) Art.
Musik.

Es ist bereits in einem andern Artikel (*) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwickelt werden (*), wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entsteht. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringt, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bei Anschlagung eines einzelnen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas leidenschaftliches emp-

finde, und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengesetzt werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugehe.

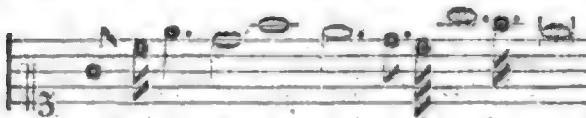
Die Musik bedient sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsetzers, schmerzhaft, traurig, jählich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in so fern der Tonsetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruck. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört muß sich einbilden er höre die Sprach eines Menschen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In so fern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß diese leidenschaftliche Rede, wie jedes andere Werk der Kunst ein Ganzes ausmachen, darin Einheit mit Mannigfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelnen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings notwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruck angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweitens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und größere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdrucks, bemerkt werden. Viertens muß jeder einzelne Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch ferner die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigsten Decla-

ßen Völkern, die ersten Gesänge, die unter ihnen entstanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall, wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, besonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit ist, da kein Schritt dem andern gleicht, ist, selbst zum bloßen Anschauen, schon ermüdend; also würde eine Folge von Tönen, so harmonisch und richtig man auch damit fortschritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm besonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemessene Ordnung in dieser Abwechslung, unsre Aufmerksamkeit keinen Augenblick unterhalten, sondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodische Satz so gesungen würde.

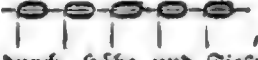


Kein Mensch würde gehen können, wenn keiner seiner Schritte dem andern an Länge und Geschwindigkeit gleich seyn sollte. Ein solcher Gang ist völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, so wären sie höchst beschwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit seyn; sie muß in gleichen Schritten fortgehen, (*) und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Musik Takte genannt werden, eingetheilt seyn.

(*) S.
Einförmig-
keit.

Diese Schritte, müssen, wenn sie aus mehreren kleinen Rükungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt, auf der ersten Rükung stärker, als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alldenn fühlet das Gehör, die Eintheilung der Töne in Takte, so wie vermittelt der Accente der Wörter, ob sie gleich nicht, wie im Gesange immer auf dieselbe Stelle fallen, die Wörter selbst von einander abgefordert werden. (*)

(*) S.
Accent.

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin, , wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar schon in der Rede, würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichen Nachdruck, Sylbe vor Sylbe gleichsam

vorzählet wollte, alle Kraft verlieren; die schönsten Gedanken, wären nicht hinreichend es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten, durch Accente, durch veränderten Nachdruck, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzelner Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesange Takte von mehreren Tönen seyn, deren Dauer zusammen genommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hiedurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile theilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald zwey, bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entsteht eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist. (*) Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelt dieser Veranstellungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrückt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tonnes, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beispiel ist:



Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirrt. Darum müssen mehrere kleine Glieder in größere gruppiert, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmacks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesetzt sind, eine noth-

(*) S.
Takt.

*) **Stück; mündige Forderung.** (*) In der Melodie also, muß **Gruppe:** sen aus mehreren Tacten, größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehreren Einschnitten, Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden. (*) Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

*) **Einschnitt Periode.**

III. Bis hieher haben wir das metrische und rhythmische der Melodie, als etwas, das zur Unnehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruck. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang bloß ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtigt, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruck hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewirkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in so fern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend, oder hüpfend, das ist nach dem die Töne geschleift, oder, stark oder schwächer sind; drittens die größeren oder kleinern, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle. Viertens die Gattung des Taktes, ob er gerade oder ungerad sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens die Auftheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebendes das Verhältnis der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte trägt das seinige zum Ausdruck bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil unnütz wäre, weitsäufzig zu untersuchen, wie dieses zugeht; so begnügen wir uns die Wahrheit der Sache selbst an Beispielen zu zeigen; bloß in der Absicht, daß junge Tonsetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruck erforderliche Empfindsamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch sorg-

fältig werden, keines der zum Ausdruck dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das schnelle und langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kenne die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhafte Wirkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsetzer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, so gar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodischen Sätze, erforschen, und zu dem Ende einerley Satz, nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter, verändert wird. Wir wollen Beispiele davon auführen. Folgender melodischer Satz:



leicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spielern gar zu schwer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kommt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstück halten, wenn der Tonsezer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spieler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruck erfordert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweite worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdrucks zu sehen ist, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem andern heraus; einige reden stark, oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige äußern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsezer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonsezer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonsezer starke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleihte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schiken. Werden die in den Niederschlag fallende Töne schwach, und die in Aufschlag kommende

stark angegeben, als:  so em-

pfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey, und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Taktes verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechselungen, dergleichen die Beugungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruck sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsezer zu nutzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schicklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre einen prächtigen Marsch für Violine zu setzen, so würde es auch ungerathet

seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Bassönen hören zu lassen, oder etwas recht finstres in dem höchsten Discant. Dieses betrifft die Höhe des ganzen Stücks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher; wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruck auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas leichtes und gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas schmerzhaftes, auch bisweilen etwas fürchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt. (*) Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schiken, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhaftere Empfindungen ausdrücken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdient ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie von dem Capellmeister Braun angeführten Beyspiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediant, sondern die Septime des Haupttones ist, verursacht wird.



4. Viertens hat der Tonsezer zur Wahrheit des Ausdrucks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Sattungen des Taktes, in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schiket sich zum gesetzten, ernsthaften und pathetischen Ausdruck; der ungerade hat etwas leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter, sowohl in geradem, als ungeradem Takte; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Sattung des Taktes wenig zum Ausdruck beitrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler, in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade,





(*) Im
Art. Lied.
S. 716.






anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkwürdige Unvollkommenheit anhebt. Sollte es einem in allen Künsten des Gesangs erfahrenen Tonsetzer gelingen, in $\frac{3}{4}$ Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruck zu erreichen; so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruck wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum metrischen des Gesanges gehört, mit der Gattung des Taktes übereinstimmt, thut dieser seine rechte Wirkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruck. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von $\frac{3}{4}$ sanfter und ruhiger, als der von $\frac{2}{4}$, der, nach Beschaffenheit der Bewegung mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrücken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruck, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungestüm heftiger Leidenschaft gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände besonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{4}$ ist der größten Fröhlichkeit schicklich, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Länze aller Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von $\frac{2}{4}$ schiket sich vorzüglich zum Ausdruck eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Enstige des $\frac{3}{4}$ Taktes durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Taktes einmischet.

6. Die größte Kraft aber scheint doch in dem rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Haupttheile, mittelst der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrücklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannigfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charakter erhält, welches der sechste von den zum Ausdrucke nöthigen Punkte ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charak-

ters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Wirkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beispiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind. Gleiche Takttheile, wie: , da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr Ernst und Würde, als ungleiche, wie:  oder:

 . Dieser Schritt  ist lebhaft; aber noch weit mehr dieser:  und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruck zur Fröhlichkeit, wie diese: , oder

 . Eine oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrücklichen, als:  oder , drücken etwas wildes und ungestümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung  . Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier:  so giebt dieses dem Gang etwas widerspenstiges, und anstößendes. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Tonsetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besitzt, als Vossius, sich die Mühe gebe die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruck auch der siebende Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zu sagen ist, kann aus dem, was in dem Vtr. Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodiensatz nach acht Grundätzen zu studiren, die Anwendung jener Anmerkungen, auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm, bey dem gehörigen Nachdenken nicht schwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte, sich besser zu leichten und tän-

deln





Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rükungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im $\frac{2}{4}$ Takt, fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweiten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Bekleidung des Gehörs nicht übertreten kann.

M e n u e t.

(Rust; Tanzst.)

Ein kleines fürs Tanzen gesetzte Luststück in $\frac{3}{4}$ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Taktten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschickt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruck muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfacht verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Bass, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechzehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz in reinem zweystimmen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, gesetzt seyn. Wegen der Kürze des Stücks haben keine andern Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweiten Theil den ersten wiederholen, so schließt dieser in die Dominante, und dieser in die Tonica.

So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette, von 16, 32 und gar von 64 Taktten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt bey dem zweiten Viertel jedes zweiten Taktes fühlen lassen. Andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweiten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn, damit der Rhythmus seine Natur nicht verliere.

Bev Menuetten, die sowohl zum Spielen als zum Tanzen gesetzt werden, pflegt man auf eine Menuet in Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stücke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden; weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einformig würde. Er scheint von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schiet sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch seine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieser seine Tanz zuerst aufgekomen ist. Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheint er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

Metalepsis.

(Redende Kunst.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Meronymie ausmacht, nach welcher Urfach und Wirkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durch das Loß gewonnen hat, ein Loß nennt.

Me

Metapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruck, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus dessen Ähnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnt wird. Wenn man sagt, der Verstand sey das Aug der Seele; so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genannt worden, nämlich des Verstandes durch die Ähnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt: sagte man aber von einem Menschen: sein scharfes Aug wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht verkennen lassen; so ist dieser Ausdruck, genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genannt worden ist. Man nimmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern. (†) Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form, oder Wendung des ganzen Ausdrucks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrücklich anzeigt. Wenn man sagte, der Verstand ist gleichsam das Aug der Seele; so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Ähnlichkeit, und die Gründe worauf ihre Nichtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar bloß solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben, (*) und daß die Bedeutung derselben durch Ähnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Diesem nach war der größte Theil der Wörter jeder Sprach metaphorisch, oder vielmehr allegorisch.

(†) Die Sprachlehrer sagen insgemein, die Allegorie sey eine ausgedehnte, oder fortgesetzte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäßer würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn diese ist eher, als die Metapher gewis.

(††) Wir das Genie des Menschen recht aus dem

Wir haben hier die Metapher bloß in Absicht auf ihren ästhetischen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derselben den Sprachlehrern überlassen. Die meisten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien sind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge veranlaßt, und durch die Länge der Zeit hat man vergessen, daß sie Metaphern sind; weil sie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht werden. Die Wörter Verstehen, Einssehen, Fassen, Behalten, die gewisse Wirkungen der Vorstellungskraft bezeichnen, sind metaphorisch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieser Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philosophen, der die wunderbaren Verbindungen unsrer Begriffe beobachten will. (††)

In der Theorie der schönen Künste kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die ästhetische Kraft haben, und Sachen, die man ohne sie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkürliche Zeichen, sondern, als Bilder erscheinen, an denen man die Beschaffenheit der Sachen lebhaft und anschauend erkennet. Von ihrer Wirkung ist bereits anderswo gesprochen worden (*). Hier bleibet nur über diesen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da sie meistens mit einem einzigen Wort ausgedrückt wird, von schnellerer Wirkung ist, als andre Bilder. Man findet, daß sie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Nichtigkeit trockenen Zeichnung ein Gemälde macht. Schon dadurch allein kann ein sonst bloß philosophischer Vortrag ästhetisch werden; weil er bey einer genauen Entwicklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorstellungskräfte in beständiger Beschäftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, bloß fruchtbaren Kornfeld, in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tausend abwechselnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es

Gründe studiren will, findet die beste Gelegenheit dazu in der Erforschung des Ursprungs der metaphorischen Ausdrücke. Wer hiervon nähere Anzeig verlangt, kann nachlesen, was ich in der academischen Abhandlung von dem wechselseitigen Ursprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

(*) Man sehe den Art leben, dieser Ausdruck.

(*) S. Bild; Allegorie.

haften, allenfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses versäumte, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmacks ein sehr wichtiger Fehler ist. (*)

(*) E.
Z. 12.

Nach dem Grade der Begeisterung in dem man schreibt, muß die Metapher angemessen seyn; hoch und fahn in der Ode, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gesetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenutzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft; so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöht, da er den Orestes, um seinen Pylades von dem Opferrmesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieses Fahrzeuges von Wiedertwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich

(*) Iphig.
in Taur.
v. 600,
601.

Dieses Beispiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glückliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauender Erkenntnis, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schwer, oder zu subtil wäre den Beweis zu entwickeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induktion, und setzt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schwerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.

Metonymie.

(Redende Aehnlichkeit.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, sondern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehört, genannt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die Vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Wirkung. 3. B. die Feder für die Schrift selbst. Der Zweyter Theil.

lateinische Ausdruck *Stylum vertere*, für ausbessern oder auslöschen, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursach genannt, und die Wirkung verstanden. Wenn Ovidius sagt:

Nec habet Pellon umbras.

so will er sagen, er der Berg sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Wirkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Simmel freut sich, d. i. die Seeligen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einerley. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derselben. 3. E. der Preussische Adler, der Preussische Zepter, anstatt das Preussische Reich.

5. Einen Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein leichtes Gehirn.

6. Der Name des Besitzers einer Sache für die Sache selbst. Jam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einen müßigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

Man sieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst, thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Wirkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müßte gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmak weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger war es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammelt würden, weil daraus die mannigfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkannt werden

B b b b b

180

bern wiederfährt, kein Mitleiden erweken, und so wird der, welcher den Besitz des Reichthums gering schätzt, kein Mitleiden mit dem haben, der sein Vermögen verlohren hat; auch sogar alsdenn nicht, wenn es diesem schmerzhaft ist. Es giebt so gar Fälle, wo wir den über sein Elend klagenden, schelten, und es ihm übel nehmen; daß er sich elend fühlet. So gewiß ist es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir selbst leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfoderis zum Mitleiden ist, daß uns die Personen, deren Elend wir fühlen sollen, nicht gleichgültig seyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig ist, macht keinen Eindruck; trifft es Personen, die man hasset, so macht es so gar Vergnügen. Aber auf den höchsten Grad steigt es, wenn das Elend Personen betrifft, für die man große Hochachtung, oder sehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt ist ein Mensch nur in so fern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menschen, die Niemand achten, als sich, und die, welche ihnen angehören, und diese sind gegen alle Menschen hart und unempfindlich — Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand ist: diese haben nur mit Personen ihres Standes Mitleiden; sie sehen die Noth der geringern, ohne die geringste Mithung. Nicht selten findet man Menschen, die so sehr in sich selbst verliebt, und dabey so kurzichtig, und daher so ungerecht sind, daß sie jeden andern Menschen, der nicht so denkt und handelt, wie sie es erwarten, verachten, oder gar hassen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menschen, die gegen ihre Freunde sehr mitleidig sind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienstlichen Angelegenheiten, von einer andern Parthey, als sie selbst sind. Ich habe einen Mann gekannt, der sich aus unmenschlichen Grausamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden fast außer sich kam, wenn er eines seiner Kinder leiden sah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menschen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt sieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unsre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespear in einem hohen Grade besessen.

Auch Euripides kann darin als ein Muster angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird nicht hier die Elarissa, oder die Elementina della Poretta, als vollkommene Muster beypfallen? Ist der hochachtungswürdige Mensch bey seinem Leiden noch geduldig, oder entsteht sein Elend ganz unmittelbar aus der Größe seiner Tugend, so steigt das Mitleiden auf den höchsten Grad. Im erstern Falle befindet sich Andises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröstet.

Sic o! sic positum adfati discedite corpus.

Ipsa manu mortem inveniam; miserebitur hostis

Exuviasque petet: facilis iactura sepulchri est. ()*

(*) Aeneid. L. II.

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomsons *Tancred und Sigismunde* angeführt werden, die jedem Menschen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, ist ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred seine Errettung vom Tode, seine Erziehung, und zuletzt die Erone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als seinen Vater. Aber da dieser verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelsten Absicht, und aus einem Uebermaß von Tugend, seine Verbindung mit Sigismunde hintertreibt, bricht er in den heftigsten Zorn gegen ihn aus; nennet seinen Walthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm, wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred selbst ein hochachtungswürdiger und liebenswürdiger Jüngling ist, so übernimmt und zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der sich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieser Abscheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben soll. Dies ist meines Erachtens eine der stärksten tragischen Scenen, die möglich sind.

Der Redner, oder der Dichter, der sich vorsetzt zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menschen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menschen richten sich ihre Vorstellungen von Elend und Unglück. Reichliche, verzärtelte Menschen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausstehen, und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt ist, fühlt bey einer unglücklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein anderer nur spotten würde. Es giebt Men-

gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Ueberhaupt also gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farb eines Gegenstandes von dem höchsten Licht allmählig abnimmt, es sey, daß sie sich in ganzen oder halben Schatten verliethet, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man sieht Köpfe von Van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob sie sich gleich vollkommen runden. Diese Wirkung ist eben sowol den Mittelfarben zuzuschreiben, als die ähnliche Wirkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meisten Farben also, die von dem Pinsel auf das Gemälde getragen werden, sind Mittelfarben, und durch sie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgeracht. Die flache chinesische Mahlerey unterscheidet sich von der unsrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermassen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkle Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferstichen etwas ähnliches sehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre besondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Rakenden entsteht, so wie der liebliche Schmelz und das Durchsichtige, wodurch, wie Hagedorn sich glücklich ausdrückt, (*) die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Wirkung der Mittelfarben.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemälden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemälde sehen. Ohne sie kann ein Gemälde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländischen Malern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Aug unterstützt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdecken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Maler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfordert wird, so kann man ihm weiter

nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederränder empfohlen wird.

Mittelsstimmen.

(Musik.)

Sind in einem Tonstück die Stimmen, welche außer dem begleitenden Baße den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielsinnigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht dem zwischen dem Baße und dem Discant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelsstimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehend den Ausdruck sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, den sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

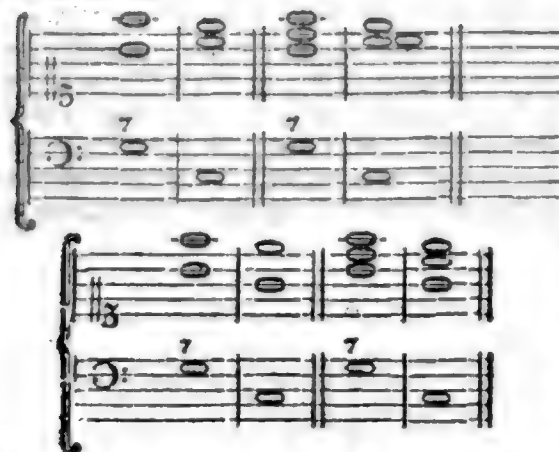
Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstücks, (*) nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelsstimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die schicklichsten Töne zur Unterstützung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelnen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhängenden Tönen, zusammengesetzt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus, so leisten sie auch wenig Hilfe, und es war in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme bloß durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle, diejenigen, welche die Mittelsstimmen spielen, den Ausdruck des Stücks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstützen können.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelsstimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausiert, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelsstimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelsstimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Hauptstimme haben. Aber einem bessern Gesang dieser Mittelsstimmen zu gefallen, wird auch wol ein solcher Ton weggelassen, und dagegen ein anderer verordnet,

(*) S. Betrachtungen über die Mahlerey S. 302.

(*) S. Melodie.

peß. Dieses muß vornehmlich in Mittelfstimmen, die deutlich gehört werden, bey Leitertönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum ist in folgenden Beispielen



das erste und zweyte, da das Subsemitonium in der Mittelfstimme seinen natürlichen Gang über sich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannigfaltiger sind, vorzuziehen.

Es ist eine Hauptregel, daß die Mittelfstimmen sich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten, und nicht über die Hauptstimme in der Höhe heraustreten; weil diese dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man sich nicht einfallen lassen, einen Gedanken in der Hauptstimme abzubringen, und seine Fortsetzung einer Mittelfstimme zu überlassen.

Ueberhaupt gehöret mehr, als bloße Kenntnis der Harmonie zu Verfertigung guter Mittelfstimmen. Ohne feinen Geschmack und scharfe Beurtheilung werden sie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräusch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Getlapper.

Die beste Wirkung thun die Mittelfstimmen, in denen die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine singbare Melodie ausmachen. Am reinsten klingen die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelfstimmen so vertheilt sind, daß alle gegen einander harmoniren. So klingen z. B.



Zweyter Theil.

weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelfstimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmonisten, die gerne ihre Kunst zeigen wollen, geschieht, zu sehr mit Tönen überhäuft ist. Daher lassen bisweilen gute Melodisten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Gesang haben sollen, die Bratsche mit dem Bass im Unisono gehen. Wie die Mittelfstimmen zu Arien zu behandeln seyen, kann man am besten aus den Graunischen Opern sehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelfstimmen in gewissen Stücken daher, daß eine derselben die Bewegung richtig bezeichner, wenn sie durch die Melodie, wie ofte geschieht, nicht deutlich angezeigt wird. Davon giebt die Graunische Arie aus der Oper *Cleopatra*: *Ombra amata* &c. ein schönes Beispiel. Die Hauptmelodie hat einfache anhaltende Töne, die den Gesang höchst pathetisch machen, die Mittelfstimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnismäßige Größe, jedes zur Verzeichnung dienenden Theiles, bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufsatz gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten Größe in Fußmaaß, sondern bloß nach der verhältnismäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dick, so ist der Model groß, ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beispiel zufolge Palladio, Serlio und Scamozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule, nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beispiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minu-

ten

ten

ten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile einteilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks, vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwei Maassstäbe, nach denen er sich richten muß, den welcher die absoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und denn den, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaassstab mit dem andern zu vergleichen. Gesezt, es wär einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeigt; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieses Platzes, wird auch die Höhe des Gebäudes, von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maassgebung seines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaass bestimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an dem Kranz 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wieviel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model seyn muß, (*) mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{1}{2}$ Lin. für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen; so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß 5 $\frac{1}{2}$ Zoll. Wollte man noch außerdem die Säulen auf Säulensäule stellen, und diesen 4 Model geben; so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genom-

men werden. Mithin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwei Fällen nicht dasselbe bleibt.

Dieses gilt nur von den Gebäuden, von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwei oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwei auf einanderstehenden Ordnungen, muß der Model der obern, zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dife des untern Stammes zu der Dife des eingezogenen Stammes. (*) Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas schwerer. Ein Beispiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Laßt uns sezen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwei übereinanderstehenden Ordnungen einer niedrigen und einer hohen aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenten von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn. (*) Mithin müssen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu dem untern sich verhalte, wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dife der niedrigen Säule zu der obern Dife. Wenn man also für den untern Model x sezet, und für den obern y so müssen diese beide Bedingnisse erfüllt werden:

$$1. \text{ daß } x : y = 5 : 4.$$

$$2. \text{ daß } 24x + 28y = 100.$$

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{1}{3}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{2}{3}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 Mal $2\frac{1}{3}$, oder $51\frac{1}{2}$ Fuß, das Obere 28 $\frac{2}{3}$ Fuß hoch werden.

Wiemol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen

(*) S. Säulenordnung.

(*) S. Säulenordnung.

dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der bloß zur Verzeichnung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oefnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendicke genommen. Werden aber diese Oefnungen bloß mit Einfassungen verziert, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

Modell.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler danach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figur oder Form gegeben, nach welcher ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaassen den Nachzeichnern zum Muster dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Ton bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler, sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und wirklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu setzen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeigt. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich, nach seinem Modell aushaue. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelnen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppirung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schat-

tens, auch der Perspektiv sehr zu statten; wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor sich setzen kann. (*) Es ist deswegen den Anfängern der Mahlercy sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung *) S. Anordnung. S. 65. auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Musik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gesang und in der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martinus Capella das Wort Modulatio, und in diesem Sinne kann man von den Kirchentonarten sagen, jede habe ihre eigene Modulation. Das ist ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüsse zu machen. Gemeinlich aber bezeichnet man dadurch die Kunst den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schicklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstück schließt, einzulernen.

In ganz kurzen Tonstücken also, die durchaus in einem Ton gesetzt sind, oder in langen Stücken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibet, ehe man in andre ausweicht, besteht die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannigfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetze, und am Ende darin beschließe. Dieses erfordert wenig Kunst. Es kommt bloß darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Capten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingeprägt werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie durch die verschiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey ist aber eine Mannigfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey, oder

ab wäre, so gäbe die Saite auf die reine Quinte von C oder G; und wenn ik so weit eingeschoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{1}{2}$ der ganzen Saite wäre, so gäbe kd die reineste große Terz von C. Bequämer für den wirklichen Gebrauch war es, wenn die vier ledigen Saiten, ehe die Stäbe daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der ersten ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesetzt, kann man leicht sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beispiel wird die Sach am besten erläutern. Gesezt also, man wollte die Riembergerische Temperatur prüfen, nach dem man sie einmal durch Zahlen nach den Längen der Saiten ausgedrückt hat. (*) Da die Reinigkeit der Harmonie hauptsächlich auf der Beschaffenheit des Dreypflanges beruhet, indem die Consonanzen die wenigsten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: so ist es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreypflänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn diese gut consoniren, so ist gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zufoderst also suche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne sie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-E, $\frac{3}{4}$, Cis-E, $\frac{1}{2}$, Fis-A; $\frac{1}{2}$, A-c, $\frac{1}{2}$, E-G, $\frac{1}{2}$; große Terzen; C-E, $\frac{4}{3}$, B-d, $\frac{4}{3}$, E-Gis, $\frac{4}{3}$, F-A, $\frac{4}{3}$; A-Cis, $\frac{1}{2}$, hernach auf gleiche Weise die Quinten, dreyer in dieser Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{3}{2}$; D-A, $\frac{3}{2}$; A-c, $\frac{1}{2}$ und Fis-Cis, $\frac{1}{2}$. Hierauf trage man auf dem Monochord längst der zweyten Saite cd, alle kleinen und großen Terzen auf; das ist, man trage von d nach k, $\frac{3}{4}$ von der ganzen Länge der Saite cd; hernach nach k' trage man $\frac{1}{2}$ von der ganzen Länge; nach k'', $\frac{1}{2}$ derselben Länge und so fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längst der Saite cd hat. Auf eben diese Weise trägt man die Quinten längst der Saite ef auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu sezen, so darf man nur die Dreypflänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von Cdur an, schiebet ik so, daß der Stab k auf den Punkt der Eintheilung $\frac{1}{2}$ stehe, im schiebet man auf den Punkt $\frac{1}{3}$, so hat man den vollkommen reinen großen Dreypfang von C. Hierauf

nehme man Cis dur, und schiebe zu dem Ende ik auf die Eintheilung $\frac{2}{3}$, im aber lasse man auf $\frac{1}{3}$ stehen, so hat man einen Dreypfang der dem von Cis dur völlig ähnlich ist. Schiebet man nun wechselweise ik, auf $\frac{1}{4}$, und denn auf $\frac{3}{4}$, so wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er sogleich auf den ersten folget, die Harmonie noch gut sey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Tonleiter, und jedes einzelne Intervall nach den auf das genaueste bestimmten Verhältnissen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger können es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verschiedenen Intervalle auf das genaueste zu treffen. Denn es ist doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das bloß durch das Gehör in der höchsten Reinigkeit könnte gestimmt werden.

M o r a l.

(Schöne Künste.)

Eine Vorstellung aus der Classe der sittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in so fern sie durch ein Werk der Kunst, als durch ein Bild anschauend erkannt wird. So ist die Lehre der äsopischen Fabel die Moral derselben; die Fabel selbst das Bild wodurch sie anschauend erkannt wird. So hat auch die stitliche Allegorie und jedes stitliche Sinnbild seine Moral. Es hat Kunstrichter gegeben, welche die Epöee als ein stitliches Bild ansehen, das seine Moral hat; der Pater Le Bossu hat behauptet, die Illias sey bloß ein Bild an dem verbündete Fürsten lernen sollen, wie nöthig ihnen die Eintacht ist. Mit eben so viel, oder noch mehr Recht hätte er sagen können, die Moral dieses Gedichtes sey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi: und wenn die Epöee auf eine Moral abzieslen sollte so müßte die Tragödie derselben Regel unterworfen seyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkstelligen wäre. Wir haben schon anderswo (*) (*) S. angemerkt, daß nicht einmal jede äsopische Fabel eine Moral enthalte.

Moral Moralisches Gemähl.

(Wahleren.)

Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähl von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat,

(*) S. Temperatur.



an dem Brustschild des obersten Priesters der Israeliten ein sehr altes Beispiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Decken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man diese Arbeit, und man versuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenstände durch dieselbe nachzuahmen, und so entstand allmählig die Kunst der mosaïschen Malerei, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glases vollkommener geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses gewiß, daß nicht nur die alten morgenländischen Völker, sondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieser Art gefertigt haben. Unter den Ueberbleibseln des Alterthums besitzt die heutige Welt noch verschiedene mosaïsche Werke von mancherley Art, davon einige noch etwas rohe, andere eine schon auf das höchste gestiegene Kunst anzeigen. (†) Zu diesen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Pflaste, die mir der izzige Besitzer derselben, Hr. Casanova in Dresden gezeigt, und deren auch Winkelmann gedenkt. (††) Das Werk ist aus durchsichtigen Glasstücken zusammengesetzt, zeigt aber nicht die geringste Spuhr von Fugen, sondern die Stücke sind an einander geschmolzen, und mit so feiner Kunst, daß man es für ein Werk des feinsten Pinsels halten würde, wenn nicht die Durchsichtigkeit des Glases die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alterthum sonst keine mosaïschen Gemälde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom gefertigt werden, nur einigermaßen zu vergleichen wären, so beweiset jene Pflaste schon hinlänglich, wie hoch die Kunst in diesem Stük bey den Alten gestiegen sey. Sonst sind die meisten antiken mosaïschen Arbeiten aus viereckigten Stükken noch etwas nachlässig zusammengesetzt, so daß merckliche Fugen zu sehen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom zu einer bewundernswürdigen Höhe gestiegen. Die rühmliche Begierde die in der Peterskirch befindlichen erhabenen Werke des Pinsels eines Raphaels und anderer großen Meister, vor dem Untergang, der unvermeidlich schien, zu retten, hat das Genie ermuntert diese Malerei zu ver-

vollkommen. Es ist ihm auch so gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtrefflicher alter Blätter, auf das Vollkommenste nach den Originalgemälden mosaïsch copirt in der Peterskirch stehen, und nun so lang, als dieses bewundernswürdige Gebäude selbst stehen wird, immer so frisch und so neu, wie sie aus den Händen der Künstler gekommen, bleiben werden.

Es scheint, daß etwas von dem mechanischen der Kunst sich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des XIII Jahrhunderts soll Andreas Tassi die mosaïsche Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er selbst hat sie von einem Griechen, Namens Apollonius gelernt, welcher in der Marcuskirch zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an, bis auf die erstern Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieser Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römischen Mosaïkschule in keine Betrachtung. Man hat izt nicht nur gar alle Hauptfarben, sondern auch alle möglichen Mittelfarben in Glase, und die Glasstükken, woraus man die Gemälde zusammensetzt, werden so fein gemacht, und so gut an einander gefügt, daß das Gemälde, nachdem die ganze Tafel abgeschliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein wirkliches Werk eines guten Pinsels zu seyn scheint.

„Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unergleichlichen Kunst hat man dem Cavalier Peter Paul von Cristophoris einem Sohn des Sabius in Rom zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses hzlaufenden Jahrhunderts eine mosaïsche Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Conci, Sattori, Gossone, Octaviano und andere, die vornehmsten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaïsches Glas, bis eben damals Alexis Marbioli so glücklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu erfinden.“ (*)

Aber der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfordert, wird ihrer Ausarbeitung immer sehr enge Schranken setzen. Bis izt wird sie, so viel wir bekannt ist, nur in Rom, meistens auf öffentli-

(*) S. K. Bremon an den an. gelegenen Orte.

(†) S. Winkelmanns Geschichte der Kunst, S. 406. 407. und die Anmerkung über dieses Werk, S. 103. und 123.

(††) S. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 5 und 6.

werde, derselben nachzuhängen. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst, deren verschiedene Arbeiten hier nicht umständlich zu beschreiben sind, aber vollständig anzuzeigen wären, wenn unsre Kenntniß so weit reichte. Diese Mittel sind:

1. Der Gesang, oder die Folge einzelner Töne, in so fern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfließen, geschleift oder gestossen, tief aus der Brust, oder bloß aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge solcher Töne, wie z. E. diese:



wird ein melodischer Satz; ein Gedanken in der Musik genennt. Jedermann empfindet, daß eine unendliche Menge solcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewissen Empfindung, oder einer besondern Schattirung derselben habe. Aus verschiedenen Sätzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, besteht der Gesang. Es läßt sich leicht begreifen, wie ein solcher Satz ein sanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hilfsende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finstere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn u. d. gl. ausdrücken könne. Dadurch also kann die Sprache der Leidenschaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwartende Empfindung auch mehr oder weniger stark angreift, das Gemüth beruhigt oder erschüttert. (*) Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu wirken. Also sind dergleichen melodische Gedanken, mit einem leidenschaftlichen Ton vorgetragen, das erste Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen sehr starken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger gedehnt, sondern sie bekommt auch eine mehr oder weniger wolflingende oder harmonisirende Stimmung. Dieses empfindet

jeder Mensch, der andre in Affekt gesetzte Menschen reden hören. Wenn also unter den mannigfaltigen Tonleitern, deren jede ihren besondern Charakter hat, (*) diejenige allemal ausgesucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jener einzeln Gedanken übereinkommt, so wird dadurch der wahre Ausdruck der Empfindung noch mehr verstärkt. Also sind Tonarten und Modulationen, durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Sezer seinen Zweck erreicht. (*)

3. Das Metrische und Rhythmische der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit erhalten wird. Der Gesang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Wesen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge desselben fortwährende Aufmerksamkeit zu haben. (*) Aber auch zum Ausdruck der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an seinem Orte gezeigt wird. (*)

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesange zur Unterstützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruck. Es giebt beruhigende Harmonien, andere werden durch recht schneidende Dissonanzen, besonders, wenn sie auf den kräftigsten Taktheilen mit vollem Nachdruck angegeben, und eine Zeitlang in der Auflösung aufgehalten werden, höchst beunruhigend. Dadurch kann schon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schrecken und Angst, oder Fröhlichkeit erweckt werden.

Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zweck auf eine geschickte Weise vereinigt, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteste erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakterirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besondern Charakter gesetzt sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wieder Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebärden und Bewegung des Körpers auszudrücken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Musik dauern kann;

M. S.
Stärk.

(*) S.
Tonart.

(*) S.
Tonart.
Modulation.

(*) S.
Einförmigkeit, Mannigfaltigkeit; Ebenmaß Metrisch.

(*) S.
Rhythmus.

sich von andern auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und hört, und sich in allen Arten der Tänze übet; so ist auch die Einförmigkeit des Eindrucks dadurch aufgehoben worden. Das Rationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verlohren. Darum dienet auch die Musik gegenwärtig, nicht mehr in dem Grad, als ehemals, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Dennoch könnte sie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erweckt werden, so dürfte man nun der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stücke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannigfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspielen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedehnten Begriff ausdrückte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfordert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeinlich geschieht, darauf sehen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruck und wahrer Empfindung jedes Stük sänge, oder spielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrücklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein steht, tragen gar wenig zu dem großen Zweck, von dem hier die Rede ist, bey: wer nicht mit Empfindung singt, auf den wirket auch der Gesang nichts. In diesem Stük wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehemals geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunst, nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einen bestimmten Zweck, lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen, durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschlüssen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegergesängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Wirkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten, ein feuriges Constük spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuern, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschafft hat. Einem verständigen Conserer würd es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stücke zu treffen, und daß, was sie in Ansehung der Regeln des Sazes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Satz solcher Stücke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Constüke, wo jede Kleinigkeit in einzelnen Stimmen, schon gute oder schlechte Wirkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwunderung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Tursken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken gelehrt, oder geraset hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusch nach einem Takt abmaach, — daß diese Musik, besonders in einiger Entfernung, mich in lebhafteste Empfindung gesetzt hat.

Zweitens, zu wichtigen Nationalgesängen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldigungen, Begräbnisse verstorbener wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden, verdienten. Dabey könnte die Musik,

ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Sache wirklich so sey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Gefänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, izt noch so können gesungen werden, wie sie ehemals wirklich gesungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch izt in catholischen Kirchen übliche Gefänge ein hohes Alter von tausend Jahren und darüber haben, ist nicht unwahrscheinlich.

Bey allen diesen Ungewisheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern schönen Künste auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben, nicht auch diese in ihrer vollen Stärke und Schönheit sollten besessen haben; besonders, da sie so große Liebhaber des Gesanges waren. Freylich mögen die griechischen Gefänge eben so sehr von den heutigen unterschieden gewesen seyn, als Homers Epoden oder Windars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verschieden sind. Ob aber unsre Art jener vorzuziehen sey, ist eine andre Frage.

Gewiß ist dieses, daß die Gefänge der Alten weit einfacher gewesen sind, als unsere Opernarien, und aller Wahrscheinlichkeit nach, haben die Alten die viestimmige Musik, da eine Hauptstimme bloß der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Gefänge, die aus vielen wirklich singenden Stimmen bestehen, wie unsre vierstimmigen Chordale sind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, scheint Kasten ohne guten Grund zu leugnen. Wenn nur das Rauschen der Harmonie den Gesang nicht verdunkelt, so dienet sie ungemein den Charakter und Ausdruck eines Stücks zu verstärken. Aber unsere Coloraturen, Passagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unsrer künstlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit sicherlich verachtet haben, wenn er sie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch schon einige späthere Schriftsteller unter den Alten, über den Verfall ihrer Musik, den Leppigkeit und bloße Wohlust des Gehörs sollen verursacht haben. Was von der Beredsamkeit angemerkt worden, daß sie allmählig gesunken sey, nachdem man nicht mehr aus wirklicher Nothwendigkeit zu überreden, sondern, aus Nachahmung und in der Absicht für einen schönen Geist gehalten zu werden, mehr schöne, als nachprüfliche Reden

gemacht hat, kann auch auf die Musik angewendet werden. Die Begierde bloß zu gefallen, führet nothwendig auf tausend Umwege, weil bald jeder Mensch seine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorsatz zu rühren, diese oder jene bestimmte Leidenschaft zu erweken, führet sicher. Denn in jedem besondern Fall ist nur ein Weg, der mitten in das Herz führet. Wenn der Tonsezer sich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhaftre Freude, oder schmerzhaftre Traurigkeit auszudrücken, so weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird also der Musik, die in den schönsten Zeiten Griechentlands in ihrer Art so vollkommen mag gewesen seyn, als irgend eine andere der schönen Künste, auch bey der Ausartung des griechischen Geschmacks nicht besser gegangen seyn, als diesen: und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie allmählig von ihrem ersten Zweck abgeführt, und bloß zur Belustigung müßiger Menschen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnützen Zierathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß sie in diesem Zustande gewesen sey, als man anfangs sie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in den christlichen Kirchen einzuführen. Dadurch ist sie zwar von allen ausschweifenden Zierathen und von der theatralischen Leppigkeit wieder gereinigt, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubt worden. Dann in jenen Zeiten, da der gute Geschmack überhaupt beynahe gänzlich erloschen war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angefaßt werden mußte. Sie wird, wie die Wissenschaften, bloß in den Händen unwissender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben seyn, wo sie nothwendig ihre beste Kraft verlieren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger bloß zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert, erfand ein Benediktiner Mönch, Guido von Arezzo, wie man durchgehends davor hält, das Linien-system, um die Töne, die vorher bloß durch Buchstaben, die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglücklichen Erfindung entspuhnd nachher, durch allmähligte Zusätze und Verbesserungen, die izt übliche Art die

Nachahmung.

(Schöne Künste.)

Wer nicht nach eigenen Vorstellungen handelt, sondern etwas darum thut, weil andere vor ihm dasselbe gethan haben, und wer in seinen Handlungen nicht seinen eigenen Begriffen folget, sondern das, was andere gethan haben, zur Vorschrift nimmt, der ist ein Nachahmer: Original ist der, dessen Handlungen aus seinen eigenen Vorstellungen entstehen, und der in der Ausführung seinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden, so sehr fehlt, daß sie immer nur das thun, was sie von andern sehen. Diese sind das *imitatorum servum pecus* des Horaz; blinde, kindische Nachahmer andrer Menschen. Ihre Handlungen sind mehr Nachäffungen, ohne eigene Absichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernsthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zweck sie nicht einsehen. Andere, auch wol selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon vorhandene nach; weil sie erkennen, oder empfinden, daß sie dadurch sicherer zum Zwecke gelangen, als wenn sie selbst erfänden. Sie entdecken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nöthig haben, und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten. Dieses aber geschieht, nach Beschaffenheit des besondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwirkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er siehet in den Werken, die er sich zuweiget, gewisse Sachen, die zu seinem Zwecke nicht dienen; diese nimmt er in sein Werk nicht auf, sondern wählt an deren Stelle andere nach seiner Absicht. Dadurch wird sein Werk, das in der Hauptsach eine Nachahmung ist, in besondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verständige Nachahmer genannt werden. Andre haben zwar aus Einsicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die schicklichsten zu ihrer Absicht gewählt; aber ent-

Zweyter Theil.

weder aus Trägheit, oder aus Mangel einer schärferen Beurtheilungskraft, beurtheilen sie nicht jedes Einzeln darin, sondern nehmen alles als gut und schicklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copie, als zu einer Nachahmung; und in dem sie jedes Einzeln des fremden Werks auch in das ihrige bringen, so geschieht es, daß sie auch das, was ihrem Zweck fremd, oder gar zuwider ist, mit aufnehmen. Diese sind knechtische, ängstliche Nachahmer. So ahmen die meisten Menschen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was sie, nach ihrer besondern Lage und nach ihren Umständen anders machen sollten.

Es giebt also dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderspiel ist, und aus unbestimmter, keinen Zweck kennender Lust sich zu beschäftigen entsteht, wodurch man verleitet wird, zum Spiehl das zu thun, was andre in andrer Absicht gethan haben. So machen viel leichte Köpfe aus den schönen Künsten ein Kinderspiel, und äffen die Werke derselben nach, wie etwa Kinder Soldaten spielen. Anakreon ein im Ueberfluß sinnlicher Ergötzlichkeiten lebender feiner und wijiger Wollüstling, scherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein schwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geist des Thejers besitzt, noch irgend etwas von seinem Wollieben genießt, äffet seine Pieder nach, und wird zum Gespötte.

Die andere Art der Nachahmung ist die knechtische und ängstliche; sie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das sie sich zum Muster nimmt; aber indem sie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was sich zu dem besondern Zweck der Nachahmung nicht schiket, bringet sie ein Werk hervor, in welchem viel unschickliches, oder gar ungereimtes ist. So wählet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzeln, das er darin findet, in sein Werk aufnimmt, und Hirtenschädel von Opferrthieren, oder Opfergefäße in seine Metopen setzet, machet er oft etwas unsinniges. Also kann diese Art der Nachahmung ein im Grunde

§ff ff

sonst

sonst gutes und schickliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung ist die freye und verständige, die schon vorhandene Werke zu einem in einzelnen Umständen näher oder anders bestimmten Zweck einrichtet. Ein solches Werk ist zwar nicht in seiner Anlage aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Original Werk, und leistet in allen Stufen der Absicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechische Comödien nachgeahmet.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müssen wir sie besonders in der Anwendung auf die schönen Künste betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunstrichter ist in diesen Künsten alles Nachahmung; sie sind aus Nachahmung entstanden, und ihr Wesen besteht in Nachahmung der Natur, ihre Werke aber gefallen bloß deswegen, weil die Nachahmung glücklich gerathen ist, und weil wir ein Wohlgefallen an der Ähnlichkeit haben, die wir zwischen dem Original und der Nachahmung entdecken. In diesem Urtheil ist etwas wahres, aber noch mehr falsches.

Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde sie zu äußern, sich selbst und andere darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig wirkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrückt. Und wir haben die unsterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geschieht es ofte, daß der Künstler, der den Ausdruck seiner Empfindung, oder die Erweckung einer Leidenschaft in andern zum Zweck hat, ihn dadurch zu erreichen sucht, daß er Scenen der Natur schildert: aber darin das Wesen der schönen Künste zu setzen, heißt ein einzelnes Mittel, mit der allgemeinen Absicht verwechseln.

Daß die Werke der Kunst wegen der glücklichen Nachahmung gefallen, ist eben so wenig allgemein wahr. Ofte zwar entsteht das Vergnügen, das wir an solchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philokleis, oder das Jammern einer An-

dromache uns Thränen auspreßt, so denken wir an das Elend, das sie fühlen, und nicht an die Kunst der Nachahmung. Diese kann gefallen, aber sie macht uns nicht weinen. Das Erstaunen das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente selbst streiten sehen, wie sollte dieses aus Bewunderung der Nachahmung entstehen. Die Sache selbst setzt uns in Erstaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber, erweckt bloß Wohlgefallen. Nicht Raphael, sondern Gerhard Dow, oder Teniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erste Malter der neuern Zeiten, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde und das bloße Vergnügen, das sie uns macht, aus Ähnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

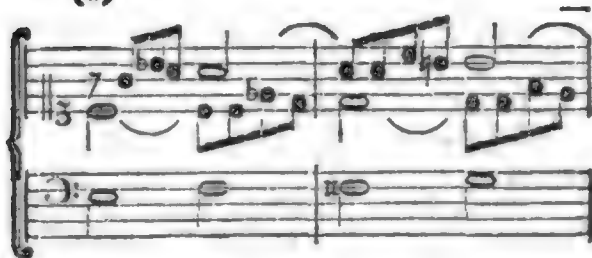
Und doch empfehlen alle Kunstrichter vom Aristoteles an bis auf diesen Tag, dem Künstler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß sie nur recht verstehen. Wer dem Künstler dieses zur Grundregel vorschreiben wollte „er soll jeden Gegenstand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Ähnlichkeit seines Werks mit dem nachgeahmten Gegenstand gefalle“ oder, „er soll deswegen schildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne seine Arbeit auf einen höhern Zweck zu richten“ der würde die besten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen, die ersten Künstler würden, in dem sie jenem Grundsatz folgten, mit der Natur spielen, wie Kinder spielen, indem sie ernsthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäffen. Der Grundsatz der Nachahmung der Natur in so fern er ein allgemeiner Grundsatz für die schöne Kunst ist, muß also verstanden werden. „Da der Künstler ein Diener der Natur ist (*), und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“

Zu dieser Nachahmung der Natur gelangt man nicht durch unüberlegtes Abschildern einzelner Werke; sie ist die Frucht einer genauen Beobachtung der natürlichen Absichten, die man in der Natur entdeckt, und der Mittel, wodurch sie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künstler durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erweckt, und wie wunderbar sie bald die eine, bald die

(*) S. Kunst.

denen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beispielen erhellen.

(a)



(b)



(c)



(d)



Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet ist, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derselbe Satz in der Nachahmung fremd klingen, und daß die verschiedene Modulation dem Tonstück bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannigfaltigkeit verschaffer. Wir können jungen Tonsetzern, keinen bessern Rath hierüber geben, als daß wir sie auf das fleißige Studiren der Graun'schen Duette verweisen, wo sie die vollkommensten Muster der strengen Nachahmung

bey dem schönsten Gesang, und der ungezwungensten Modulation antreffen.

In den Fugen ist es eine Hauptregel, daß jeder Zwischengedanken sich auf die Hauptsätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen sollen. Dieses wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieser Zwischensätze aus der Harmonie oder dem Gesang der Hauptsätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entsteht. Man sehe das im Artikel Fuge stehende Beispiel, wo am Ende des vierten Tactes ein solcher Zwischensatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers ist.

N a c h d r u c k.

(Schöne Künste.)

Man schreibt den Mitteln, wodurch wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erwecken, Nachdruck zu, wenn sie eine vorzügliche Kraft haben den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Edsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern gewahr wird, zuruft: *καὶ σὺ τέκνον*, auch du mein Sohn! so liegt ein großer Nachdruck in dieser Art der Anrede. Der Name Sohn, den er seinem Mörder giebt, und der im griechischen noch zärtlicher klingen, und selbst das sonst unbedeutende *καὶ*, geben dieser Anrede ungemeine Kraft zur Nührung. Der Nachdruck liegt hier in vielbedeutenden Nebensbegriffen, die durch diese Art des Ausdrucks erweckt werden. Bisweilen entsteht er bloß aus dem Ton, welchen die Worte in dem mildehlichen Vortrage bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrücklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruck sehr angemessenen, Modification, bebend, oder gestossen, oder geschleift, mit sich hebender oder mit sinkender Stimme, angegeben wird. In der Malerey ist ein Gegenstand richtig ausgedrückt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrücklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunst müssen überhaupt das an sich haben, daß sie mit Nachdruck auf die Vorstellungskraft oder auf die Empfindung wirken, und sie bekommen diese Kraft überhaupt durch die verschiedenen Arten des Aesthetischen, das darin liegt. (*) Aesthetisch.

Aber

halber notwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar ofte die Nebensachen etwas nachlässig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerard Dow, oder dem Franz Meieris, deren Gemälde gar ofte die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbemerkt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem alten Adam, von welchem in Sans-Souci vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, bloß das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischerneß, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also war es viel besser gewesen, das Reiz nachlässiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar ofte die Nebensachen mit Nachlässigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Wiederlegung schwache Nebensache seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und wiederlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Wichtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachlässigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werden. Ofte stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Aug, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nöthig ist, hindudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlt.

Nachtstück.

(Mahler.)

Sind Gemälde deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fackeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstück werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Widerscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verlieren sich in dem Nachtstück, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald

Zweiter Theil.

blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folgt, daß das Nachtstück dem Aug durch den so mannigfaltigen Reiz der Farben, nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stück; und in der That sind die meisten Nachtstücke so, daß ein nach Schönheit der Farben begieriges Aug, wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gestehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstücke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorf die fürtrefflichen Stücke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermißt.

Naiv.

(Schöne Kunst.)

Es ist schwer den Begriff dieses Wortes festzusetzen, das so vielfältig nur willkürlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrückt. Es scheint überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naiv genannt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absicht. Ein Mensch der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgesetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihrem Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genannt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeußerungen einer Seignee belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesetzbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekannt war, die aber sich gar ofte den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräge dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeigt sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstellung,

533 33

lung,

lang, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinstimmt, und auf welche nichts willkürliches, oder gelerntes von außen her den geringsten Einfluss hat, in so fern sie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorsichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen, abgepasste, absticht, scheint das Wesen des Naiven auszumachen. Es äußert sich in Gedanken, im Ausdruck, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art sich eine Sache vorzustellen, scheint mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adrast kommt mit den Müttern der von Theben erschlagenen Jünglinge zum Theseus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erschlagenen begraben werden. Theseus, anstatt dem Adrast seine Bitte sogleich zu gewähren, oder abzuschlagen, macht sehr viel Worte ihm zu beweisen, daß er sich in diesen Krieg gar nicht hätte einlassen sollen. Hierauf giebt ihm Adrast diese naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, sondern, als zu einem Arzt meines Uebels. Ich suche keinen Rächer meiner Vergehungen, sondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willst du mir meine billige Bitte versagen, so muß ich mirs gefallen lassen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet also ihr unglücklichen Mütter, und kehret zurück; werfet diese unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten sich ankündigen, weg, und rufer den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen wor-

(*) Eurip. den, der unser Vinsverwandter ist.“ (*)
Isandus.

Dies ist gerade zu, was der richtigste natürliche Verstand, und die Einfalt der Empfindung in diesem Fall eingaben. Diese äußert Adrast, ohne die vorsichtige Bedenklichkeit, daß er den Theseus dadurch beleidigen könnte; ohne die, seinern Körper gewöhnliche Vorsicht, sich bey dem, den man um Hülfe anspricht einzuschmeicheln, legt er das Unge reimte in dem Betragen des Theseus an den Tag, gerade so wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theseus viel Umstände mache, um seine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiederrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruck besteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Gesinnungen der

Unschuld ausdrücken, aber durch folgsamde, oder schalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Person aus Unschuld, oder Unwissenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungefitretes oder Grobes, wo bloß Unschuld und edle Einfalt ist.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren sind naiv, wenn sie der unverdorbenen Natur gemäß, und obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Kältehaltung, ohne künstliche Versteckung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beispiele davon findet man überall in Homers eplischen Gedichten aus der patriarchischen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unsers Gessners. Es hat auch in zeichnenden Künsten, im Tanz, in den Gebärden und Stellungen der Schauspieler statt. Nichts ist unschuldsvoller, naiver und gegen unsere künstliche Manieren absteckender, als die verschiedenen Stellungen und Gebärden, die Raphael der Psyche in den Vorstellungen ihrer Geschicht im Jarnesischen Vallaße gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Classe des ästhetischen Stoffs aus; es ist nicht nur angenehm, sondern kann bis zum Entzücken führen. Deswegen sind bloß in dieser Absicht die Werke des Geschmacks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchst schätzbar; weil sie den Geschmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswürdigen Natur unterhalten, und verstärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entschuldigen, oder widerlegen will; die größte Wirkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit sich. In der Elektra des Sophokles wird diese unglückliche Tochter des Agamemnon von der Elgtemnestra beschuldigt, sie suche durch ihre Klagen ihrer Mutter Mieden und Handlungen verhasst zu machen. Hierauf giebt Elektra diese höchst naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Diese Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thust die Werke, die ich bloß nenne.“ (*) Sehr naiv und eben dadurch

(*) Soph.
El. vs.
626. 627.

überzeugend ist auch folgendes; wiewol das Weit-schweifende dieser Stelle, vielleicht zu tadeln wäre. Pseudolus giebt seinem verliebten jungen Herren,

den

den er durch sein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri possem certior
 Here, quæ miseris te tam misero macerant
 Duorum labori ego hominum parvissem lubens,
 Mei te rogandi et tal respondendi mihi.
 Nunc quoniam id fieri non potest, necessitas
 Me subigit ut te rogem. (*)

(*) V.
 Pfendol.

§ 1. Der Redner, dem es gelingt den wahren Ton der Einfachheit und des naiven Denkens zu treffen, kann versichert seyn, daß er überzeugt. Dieser Ton ist vornehmlich in der äsopischen Fabel nothwendig, wo der Dichter oft die Person eines einfältigen und leichtgläubigen Menschen annehmen muß, um seinen Leser treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine schalkhafte angenommene Naivität die in der spottenden Satyre ungemein gute Wirkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swiffe ist darin der größte Meister, und Liscov hat mit der verstellten naiven Einfachheit, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilt, diese Helden höchst lächerlich gemacht. In der Comddie kann dieses zur Demüthigung der Narren von sehr großer Wirkung seyn. Denn was ist empfindlicher, als von der Einfachheit selbst lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit diesen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufsatz über diese Materie einzurufen, den mit einer unsrer ersten Köpfe vor vielen Jahren zu diesem Behuf zugeschickt hat. Der jetzt berühmte Verfasser, schrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das sich entwickelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig sich in seinem vollen Glanze zeigt. Hier ist er Wort für Wort.

Ich wundere mich nicht daß der Brief über die Naivete im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen so wenig als das, was Bouhours vom Naiven sagt, ein Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über diese Materie geschrieben hat, dienet vortreflich sie noch verworren zu machen, als sie dem Leser vorher hat seyn können. Statt bestimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichnissen und Gegensätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, so antwortet man uns: die Naivete besteht in der

Rürze — in einer solchen Unordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzweck des Redenden gemäß ist. Nach der letzten Erklärung sehe ich nicht warum die Reden eines Parlamentsadvocaten nicht eben so naiv seyn mögen, als die Briefe der Sevigne oder der schönen Jilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieser Materie entsteht, nicht abhalten lassen, einen Versuch zu machen sie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beschaffenheit des Naiven aufzusuchen. Es wird alsdenn leicht seyn, das Naive des Ausdrucks zu bestimmen, wenn wir erst ausgemacht haben, was die Naivete der Gedanken ist. Ich werde aber mit meiner Untersuchung weit oben anfangen müssen.

Die Rede soll eigentlich ein getreuer Ausdruck unsrer Empfindungen und Gedanken seyn. Die ersten Menschen haben bey ihren Reden keinen andern Zweck haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen, und wenn sie und ihre Kinder die angeschafte Unschuld bewahrt hätten, so wäre die Rede nach ihrer wahren Bestimmung ein offenerherziges Bild dessen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel gewesen, Freundschaft und Zärtlichkeit unter den Menschen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den izzigen Menschen meistens gebräuchlich wird, andern zu sagen, was sie nicht denken noch empfinden, so daß die Rede demnach sehr selten ein Zeichen ihrer Gedanken ist. Diese große Veränderung, muß unstreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Innwendigen der Menschen seyn. Diese müssen Empfindungen, Gedanken und Absichten haben, welche sie einander nicht zeigen dürfen. In der That ist die menschliche Natur von ihrer Bestimmung und schönen Uulage so stark abgewichen, daß in dem Innern des Menschen, an die Stelle der liebenswürdigsten Reigungen, anstatt der Unschuld, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Menschenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Aeußerlichen die Einfachheit dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verstellung, die Zärtlichkeit der falschnigen Höflichkeit hat weichen müssen. So bald die Menschen von einander betrogen worden, mußte sich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil sie aber doch in Gesellschaft zu leben sich genöthiget sahen, so erfanden sie allerley Mittel sich einander zu verbergen,

sich in Acht zu nehmen einander auszuforschen u. s. f. Und weil man anstatt der herzlichsten und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menschen herrschen sollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich sehen; im Grund aber ganz das Gegentheil seyn möchte; so erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit ist die Rede der Menschen indgemein weitsäuftig, sinnleer, doppelstinnig, unbestimmt, gefräuselt, steif und affectirt worden. Eine Gesellschaft kann etliche Stunden mit aller ersinnlichen Artigkeit und mit beständiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebevoll unterhalten — einer kann mit großem Wortgepränge von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie selbst empfunden hat; man kann 120 aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundschaft oder des Hasses, mit schlechter Zuversicht auf die wahre Gemüthsverfassung einer Person schließen; denn man hat den Affekten selbst eine Sprache vorgeschrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bei solchen Menschen würden wir die Naivete, welche eine Eigenschaft der schönen Natur ist, vergeblich suchen. Lassen sie uns in die glücklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einsamen und freien Zeiten der frommen Patriarchen zurückgehen, dort werden wir sie mit der Unschuld gepaart finden. Wir werden sie in den Herzen und in der Sprache solcher Menschen finden, die, ihrer Bestimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohltäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeschöpfe tragen, die einen unverderbten Geschmack am Schönen und Guten haben, und alle ihre sanften und harmonischen Begierden nach demselben richten. In solchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verstellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenes, ungekünsteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menschen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn sie sind gut; ihre Worte müssen ihr Herz ausdrücken, oder ihre Augen und Gesichtszüge würden ihren Lippen widersprechen. Die Reden solcher Leute sind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Innwendiges unschuldig und edel ist; sie sind herzerweichend, weil sie vom Herzen kommen. Sie wissen nichts von Moden und Manieren, nichts

von allen den Einschränkungen, dem Zwang welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gehebrden der verderbten Menschen anlegt, nichts von der falschen Schaam, über Dinge zu erröthen, die an sich gut unschuldig sind. Und dieses ist dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menschen. Je näher einer diesem Stand der schönen Natur ist, desto mehr hat er von dieser liebenswürdigen Naivete.

Ich glaube daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß diese Naivete allemal mit einer gewissen äußerlichen, sichtbaren Anmuth verknüpft ist, die man nicht definiren aber vermittelt eines feinen Geschmacks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem je ne sai quoi sagen, es sey der Widerschein eines schönen Herzens. Ohne Zweifel hat diese Anmuth ihren Grund, sowohl in der ersten Anlage des Körpers, als auch in der Übung in edlen und harmonischen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem sonst nicht schönen Gesicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den leblosen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geistlosen Bilde geht. Sie sehen hieraus, mein Herr, wo die Naivete vornehmlich statt hat, nemlich bey ganz unschuldigen und kunstlosen Sitten, da die Tugend mehr vom Instinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten welchen man solchen Leuten beylegt. Diese Eigenschaft ist von einer schönen Seele unzertrennlich; sie ist daher auch von einer groben häuslichen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen sollte, so sehr unterschieden, als von der Affectation; so wie die Keuschheit gleichweit von Pracht und Unsauberkeit absticht. Die Schäferspiele des Hrn. Gottscheds können deswegen keinen Anspruch auf die Naivete machen, obgleich seine Greten und Hansen die Sprache des gemeinsten Pöbels reden.

Der Noach und manche andere Gedichte von demselben Verfasser sind von Beispielen des Naiven voll. Der Charakter der Sennich in der Sündfluth, die Liebesgeschichte der Dina, die Kerenhapuch im Noach u. s. w. sind schöne Beweise wie liebenswürdig die ungeschmückte schöne Natur ist, ja wie reizend sie so gar durch die Wolke hindurchscheint, die eine Vergehung der Unvorsichtigkeit vor ihre Schönheit

heit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leser wird eine zärtliche Bemogenheit gegen Sunith fühlen, da sie ihrer Mutter mit einer so edlen Offenherzigkeit ihre geheimsten Gedanken entbietet, und sich gar keine Mühe giebt, durch besonders ausgesuchte Worte ihre Neigung zu beschönigen oder zu decken, als ob sie sich heimlich bewußt wäre, daß sie verborgen bleiben sollte. Ja wie erhaben wird sie durch das aufrichtige Geständniß, das sie dem Dison von der Liebe, die sie zu ihm getragen, macht? Sie darf sich nicht scheuen einem Liebhaber, den sie eben jetzt unwürdig findet, ihre vorige Neigung zu ihm zu gestehen, weil sie sich auf die Stärke ihres Herzens verlassen kann, welches durch ein solches Geständniß von dem Haß gegen die Laster ihres Liebhabers nichts nachläßt. Die Briefe einer Peruvianerin sind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich schön. Man glaubt die sanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir sehen in die innersten Gänge ihres zärtlichen Herzens, wir sind bey der Entwicklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie sie weint, und in der äußersten Wangigkeit ihres Schmerzens, glauben wir, wie sie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unser Gedächtniß sagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Besürzung, in einem angenehmen Hohn, u. s. w. wie sie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß sie die zarten Empfindungen beschreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir sie nicht so lebhaft und mit so vieler Apperception fühlten, als sie. Dann eben diejenigen Personen, bey denen am meisten Naivete ist, haben für das Schöne und Freudige sowohl als für das Unangenehme die stärkste Empfindlichkeit; und weil sie wenig äußerliche Zerstreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, so wendet sich die Schärfe ihres Geistes mehr auf sich selbst, sie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, sie hören ihre leisesten Regungen, und können in ihren Vorstellungen ungeörtert und weiter fortgehen, als andre. Daher sind auch Personen von dieser Art allemal Original. Zwar ein jeder Mensch würde sich gar merklich, als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verstellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns so gemein und in gewissem Maas unvermeidlich wären. Wo nun keine Verstellung, keine Nachahmung, keine Furcht vor Mißdeutung, —

ist, da kann es nicht fehlen, eine solche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen sehr viel eigenes äußern. Die Unwissenheit ist noch eine Beschaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden ist. Diese Unwissenheit ist zum Theil glücklich, sie ist ein Mangel an häßlichen Auswüchsen, oder überflüssigen und der angeborenen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil ist sie eine Leerheit, die der Geist mit einigen Mißvergnügen in sich füllet, und sich daher bestrebt, sie auszufüllen. Deswegen sind naive Personen allezeit neugierig, wie wir dieses an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina sehen können.

Es ist nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Personen welche so glücklich sind, gleichsam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer großen Menge Sachen und Nahmen, welche letztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wissen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher seyn, als die unsrige. Sie wissen nichts von einer unzählbaren Menge überflüssiger Nothwendigkeiten, nichts von eben so vielen Wörtern die man erfinden mußte, böse Neigungen und Absichten zu masquiren, oder wenigstens das Ohr mit dem Laster zu versöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Nahmen, ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz besondere Wendungen. Dieses ist die vornehmste Ursach, warum die Sprache der Naivete so einsältig, eigentlich und ausdrückend ist; so wie sie, als ein wahrhaftes Bild ihres schönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuck, und edel bey aller Nachlässigkeit ist. Uebrigens würde man sich irren, wenn man dieser einsältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affecten haben ihre eigne Figuren, und je naiver eine Person ist, desto lebhafter wird sie ihren Affect von sich geben, weil er gut ist, und sie sich nicht scheuen darf, ihn sehen zu lassen.

Woher kommt es, daß die moralische Naivete, einer Zilia z. E. oder der stehenden Sunith, uns so stark und bis zur Entzückung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts schöneres ist, als die wahre Unschuld einer Seele, die sich immer entblößen darf, ohne beschämt zu werden. Ein solcher Anblick muß nothwendig unserm moralischen Sinn mehr Ver-

gnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, so wollen wir diejenige, welche aus der wahren Unschuld entspringt, das Erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der schönen Natur abgemessen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten rosenbekränzten Anacreon übrig seyn.

Die Minnegeänge aus dem XIII Jahrhundert sind reich an Beispielen naiver Passionen und Ausdrücken derselben. Die Sitten der damaligen Zeit müssen, nach allen Urkunden die uns von der Regierung des vortreflichen Schwäbischen Hauses übrig geblieben sind, von ihrer ehemaligen Rauheit und Wildheit gerade so viel verlohren haben, daß sie bey ihrer Einfach und Bescheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünstelte Wohlstandigkeit besitzen konnten. Die meisten der Liebesgedichte werden von dem Geist der sitzamen und inbrünstigen Liebe beseelt. Diese Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es scheint aus Erfahrung. Eigene oft verwunderliche Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube daß es Ihnen nicht unangenehm seyn werde, W. H. wenn ich ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil süße Miane du hast mich betwungen
Das ich muos singen der vil minneklichen
Nach der min Herze je hat da her gerungen
Du kan vil sueße dur min Ougen slichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von so retem Munde.

Ich wolde ir gefangen sin gerne unverdrossen
So das si mich dort solde
In blanken Armen haben geschlossen.
Niemer künd ich min leit gerechen
An der truten bas
Ihr Mündel küßt ich und wolde
Sprechen
Sich, diner Röte habe du dar.

Ich bin also minne wisse
Und ist mir so rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyse
Nicht so gerne wisse minnen Lip

Als da ich der guoten solde sehen
In ir Ougen minneklichen
Da mühte lieblich Wander mir gesehen.

Ich wande ich lemer solde lachen.
Do ich dich Frouen lachen sah &c.

Ir vil liechten Ougen bilg
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir gruos der git selde und ere
Ir schone dü leit den strik
Der Gedanke rachen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wissen sel
Swes gedanken gegen ir swinget
Minne den so gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich gestehe ihnen mit einem jeden Leser, der die feinen Schönheiten der einfältigen Natur empfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellerts, die Sie so sehr lieben, größtentheils sehr naiv erzählt sind. Gar ofte entsteht diese Naivete aus den Gedanken selbst, und der aufrichtigen kunstlosen Ausbildung derselben; manchmal aber scheint sie bloß in dem Ausdruck oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa so neu und sonderbar ist, wie bey den Minnefingern, sondern bloß in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen besteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und seinem Sohn, der Mißgeburt, vom betraubten Wittwer, und einigen andern siehet. Viele halten diese Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, satyrischen Parenthesen, kleiner lustiger Anmerkungen u. die in der Erzählung mit eingeschoben werden, für sehr naiv. Ein jeder erinnert sich, daß er witzige und lustige Köpfe in seiner Bekanntschaft gehabt hat, die ohngefähr so auf diese Art erzählen. Man hält deswegen diese Art der Erzählung für sehr natürlich. Die Leser von gesunden Geschmak mögen entscheiden, ob der Verfasser der Erzählungen, die einfältige, ungeschmückte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht besser getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde sagen, daß ein guter Theil der Erzählung des Hrn. Gellerts von solchem Inhalt sind, daß sie dergleichen Zierrathen und Franzen sehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beifall zu allen Zeiten notwendiger Weise auf seine Seite seyn muß.

Mich

Nach dem, was man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegensatz mit der gekünstelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, dessen natürliche Schönheiten und innerwobene Reizungen den Ethea beim Terenz so sehr entzündeten.

Haud similis virgo est virginum nostrarum, quas matres student

Demissa humeris esse, vinclo pectore, ut gracile fiant

Si qua est habitior paulo, pugilem esse ajunt, deducunt cibum

Tametsi bona est natura, reddunt cultura junceas

— — *Sed istaec nova figura oris*

Color verus, corpus solidum et succiplenum.

N a t u r.

(Schöne Künste)

Es ist schwer die verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes in einen einzigen Begriff zu fassen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in so fern man sie als Wirkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansieht, die durch keine nur in besondern Fällen sich äussernde Ueberlegung, zu besondern Absichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und versteht bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Wirkungen darunter. Was aber in der Welt geschieht durch Kräfte, die nicht ursprünglich darin vorhanden sind; was sein Daseyn, oder seine Beschaffenheit von besonderer, nicht auf das allgemeine System abzielender Ueberlegung; oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widersprechenden Zufall hat; dieses alles wird der Natur entgegengesetzt. Dergleichen Dinge sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Wirkungen seltsam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.

Als wirkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; als Wirkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. Wir wollen beides etwas ausführlicher betrachten.

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zweck auf das Vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahm höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennet man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhangend ist, als wann die Natur selbst es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. In jedem besondern Werke dieser großen Meisterin findet er die genaueste Beobachtung dessen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret, und je ausgedehnter seine Kenntnis der Natur ist, je mehr hat er Fälle vor sich, wo immer dieselben allgemeinen Grundsätze des Vollkommenen und des Schönen in verschiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders seyn, als das System der Regeln die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas bloß phantastisches, das keinen wahren Grund hat, und woraus nie etwas gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau bestimmte Absicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darstellung irgend eines einzelnen Theiles. Wol dem Künstler der ihr darin folget, und jeden einzelnen Zug seines Werks aus dem Zweck des Ganzen herleitet. In Unordnung der Theile verfährt sie allemal so, daß das Wesentliche von dem weniger Wesentlichen unterstützt und gestärkt wird; selbst dieses weniger Wesentliche ist so sehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringste Kleinigkeit wesentlich scheint. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es seyn sollte. In Absicht auf die äußerliche Form ist jedes so angeordnet, daß es so gleich als ein für sich bestehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile sind allemal in dem vollkommensten Ebenmaße gegen einander, und ähnliche Theile sind immer symmetrisch gestellt. Daneben beobachtet die Natur überall eine so vollkommene Uebereinstimmung

alles Aeußerlichen, mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Gestalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenschaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menschliche Körper, als das höchste der sichtbaren Schönheit, ist von dem besten Lehrern der Kunst, jedem Künstler zum Muster empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben sowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am schicklichsten wäre das zu wählen, was am deutlichsten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieses Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; diese wenigen Winke sind hinlänglich einen nachdenkenden Künstler zu überzeugen, daß er die Natur zu seiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Nach seine Bestimmung und den allgemeinen Zweck worauf der Künstler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Absichten, die sich zuerst auf das Ganze, und denn auch, so weit es mit jenem bestehen kann, auf jedes Einzelne erstrecken. Der Mensch ist unendlich viel zu schwach, um auf das Ganze zu wirken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey seinem Geschlechte bleibe, und auch da ist ihm nur ein Weg offen die erhabenen Absichten der Natur zu unterstützen. Des Künstlers besonderer Beruf ist auf die Gemüther zu wirken, und zu diesem hohen Berufe lader ihn die Natur ein. Sie hat sehr viel gethan, den stülpischen Menschen vollkommener zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergügens ihn zum Guten zu reizen und vom Bösen abzu ziehen. Aber da dieses nicht das einzige war, worauf sie zu arbeiten hatte, und da der Mensch eigene Kräfte besitzt auf dem Weg zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeigt hat, fortzugehen, so hat sie sich begnügt ihm die Anlage und verschiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen besondern Fall zum Beispiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache selbst überließ sie ihm zu erfinden und zu vervollkommen. Eben so hat sie ihm die Anlagen zu einem guten, gefälligen, lebenswürdigen Charakter gegeben; er selbst muß ihn ausbilden. Und hierin ist der Künstler im Stande sein Genie auf die edelste Weise zu brauchen, und seine Arbeit

zu einem wirklich erhabenen Zweck zu richten; wehe ihm wenn er diesen Zweck verkennt, und die hohe Würde seines Berufs, die Natur in ihren Absichten zu unterstützen nicht fühlt!

Höchst wichtig müssen auch dem Künstler die innern Winke der Natur in seinem Verstand und in seinem Herzen seyn. Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kennntnis der körperlichen und der stülpischen Welt, nebst fleißiger Uebung dazu, so ist der Künstler gebildet. Er würde in seinem Geschmak immer sicher seyn, und sein Verfahren würd ihn immer zum Zweck führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkürliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entstehen, erstickt würden. Alle vorzügliche Werke der schönen Künste sind in ihren wesentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung dessen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichste Kopf, wenn er unter Sophisten lebt, auch von Subtilitäten angesteckt wird; so kann auch der Künstler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyspiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt der Stimme der Natur, die in seinem innern spricht, getreu zu seyn, so warnt man ihn vor willkürlichen Regeln, vor blinder Nachahmung solcher Werke, die nicht von seinem eigenen unverdorbenen Gefühl, sondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunstrichter, oder ein schon lange von der Bahn der Natur ausgewichenenes Publicum ihnen gegeben, zu Mustern aufgestellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erste Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunst, die fürtrefflichsten Werke hervorbringt? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künstler dieser Periode von der Natur berufen, sich an die Natur halten, da die, welche in späthern Zeiten entstehen, entweder bloß aus Nachahmung Künstler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verstandenen Mustern arbeiten? Darum mahn, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poesie, Malerey, oder zur Musik in dir fühlst, den Diath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: erwähle dein eigenes Gefühl

Gefühl, und nicht die Meinung des Volks zur

(*) S. Subreerin. (*)

Voraus-
im Leben
des Künst-

Wir müssen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künstler den Stoff zu seinem Werk, oder doch etwas findet, nach dessen Ähnlichkeit er sich selbst seine Materie bildet. Der allgemeine Zweck aller schönen Künste ist, wie wir oft angemerkt haben, vermittelt lebhafter Vorstellung gewisser mit ästhetischer Kraft versehener Gegenstände, auf eine vortheilhafte Weise auf die Gemüther der Menschen zu wirken. Da dieses offenbar auch eine von den wolthätigen Absichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausschmückung ihrer Werke gewesen; und da sie in ihren Verrichtungen von der höchsten Weisheit geleitet worden; so finden sich auch unter diesen Werken alle Arten der Gegenstände, die zu jenem Zweck dienlich sind. Der Künstler hat also nur für jeden besondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig ist, nicht gerade so in der Natur findet, welches gar wol geschehen kann, da sie nach allgemeinen Absichten handelte; so kann er nach dem Muster der vorhandenen Gegenstände, andere bloß zu seinem Zweck eingerichtete, durch sein eigenes Genie bilden. Für beyde Fälle ist ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntnis der in der körperlichen und sittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchst nothwendig. Da die glückliche Wahl der Materie den meisten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunst hat; so ist dem Künstler nichts mehr zu empfehlen, als eine unablässige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge, und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er seine Aufmerksamkeit und innern Sinnen gespannt halten; jene damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; diese, damit er allemal genaue Kenntnis von der Wirkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenstand unter den alldenn vorhandenen Umständen auf ihn macht. Dieses ist der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunst arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderischen Köpfen sprechen, die in den schönen Künsten groß geworden. Diese sind keine andere, als die fleißigsten und scharfsinnigsten Beobachter der Natur. Ein solcher war vorzüglich Homer; dessen

Zweyter Theil.

scharfen Auge (was man auch von seiner Blindheit sagt) nichts entging. Daher der überschwengliche Reichthum seiner Vorstellungen.

Es giebt Künstler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen; weil sie sie nicht in dem Leben selbst, sondern in den Werken andrer Künstler beobachtet haben. Diese werden, was für Geschicklichkeit zur Kunst sie sonst haben mögen, allemal nur schwache Nachahmer bleiben, die höchstens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß sie die Natur nicht selbst gesehen; ihre Gegenstände sind entlehnet, und die Darstellung derselben hat das Leben nicht, das die wahren Meister, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es ist sehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenstand lebhafter rühret, als sein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: ist aber der Künstler selbst weniger gerührt, so muß nothwendig seine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geschichtschreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beschrieben haben, auswendig wissen, ohne dadurch so viel gewonnen zu haben, eines dieser fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu schildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So ist es mit jeder Vorstellung und mit jeder Empfindung. Darum ist das Studium der Natur immer die Hauptsache jedes Künstlers.

Es trifft sich gar ofte, daß der Künstler den ihm nöthigen Gegenstand in der Natur nicht gerade so antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den so bestimmten Zweck, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenstandes gehabt hat. Da stehen ihm zwey Wege offen sich zu helfen. Entweder bildet er sich aus dem mit seiner Absicht am nächsten übereinstimmenden Gegenstand ein Ideal; so machten es die griechischen Bildhauer, wenn sie Götter, oder Helden abzubilden hatten (*); oder er braucht seine, durch lange Beobachtung genug bereicherte Phantasie, um sich selbst den nöthigen Gegenstand zu erschaffen. Aber da muß er sich genau an die Horazische Regel, Ficta sint proxima veris, halten; sonst schafft er ein Hirngespinnst, ohne Kraft und ohne Leben. In solchen Erdichtungen kann keiner glücklich seyn, der nicht durch eine lange, dabey scharfe Beobachtung der Natur ein sicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das

(*) S. Ideal.

H h h h h

natür-

natürliche Gegenstände derselben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunstrichter, die dem Künstler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenstände zu verschönern. Aber wo ist der Mensch der dieses zu thun im Stande wäre, da auch der beste Künstler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meinen diese Kunstrichter, daß man ofte von dem, was der in der Natur gewählte Gegenstand hat, etwas verändern, oder weglassen, oder etwas, das er nicht hat, zusetzen soll; So drücken sie sich nicht schicklich aus. Wer würde sagen, daß der den Cicero verschönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von diesem Redner geborget, aber ihm, da seine Absicht bey dem Gebrauch desselben etwas von der Absicht die der Römer hatte, verschieden ist, eine andere Wendung gegeben, oder etwas darin weggelassen hätte? Wo soll der Künstler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie; so muß er, wenn er volle Würkung thun soll, durch die Geschicklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhangend und wahr seyn. Hierüber aber wird im nächsten Artikel mehr vorkommen.

Natürlich.

(Schöne Künste.)

Dieses Beywort giebt man den Gegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Wirkung der Natur da wären. Ein Gemälde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sach in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht; eine Beschreibung, die Vorstellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir sie gesehen hätten; der Gesang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von wirklichen Leidenschaften durchdrungenen Person — Alles dieses wird natürlich genannt. Bisweilen wird auch insbesondere, das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte bezeichnet; weil in der That alles, was

die Natur unmittelbar bewirkt, diesen Charakter an sich hat. Daher kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräge der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunst nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdecken kann, abgepaßt, sondern so da ist, oder so geschieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menschen natürlich, der sich in seinen Reden, Gebärden, Bewegungen, mit vollkommener Einfachheit, ohne alle Nebenabsichten, ganz seinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewisse gelernte Weise handeln müsse.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen. Diese beyden Sätze verdienen etwas entwikkelt zu werden.

Der Zweck der schönen Künste macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die uns interessieren, die unsere Aufmerksamkeit fesseln, und denn die besondere ihrem Zweck gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers: die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit daraus alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns interessieren sollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind. Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Würkung von seinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts schimmerndes, nichts phantastisches, der Natur widersprechendes vorlegen soll; sondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Würkung zu thun.

Eie

Sie müssen und täuschen, daß wir ihre Wirklichkeit zu empfinden vermögen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Gesicht hält, und sich anstellt, als ob man weinte; aber erwachsene Menschen würden dabei den Betrug bald merken. Diese zu täuschen erfordert eine genauere Nachahmung des Weins.

Daher geschieht es gar oft, besonders im Schauspiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter, oder von der schlechten Vorstellung des Schauspielers, eine der abgezielten gerade entgegenstehende Wirkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, und verdrießlich wird, wo man sollte lustig seyn. So sehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Wirkung der künstlichen Gegenstände vernichten. Es geschieht in dem Leben nicht selten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unschicklicher und unnatürlicher Umstand Lachen erweckt: wieviel leichter muß dieses bey bloß nachgeahmten Scenen dieser Art geschehen? Darum erfordert das Drama, vornehmlich die höchste Natur sowohl in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, da der geringste unnatürliche Umstand alles so leicht verderbt.

(*)
Nöthlich,
sitt.

Aber auch ohne Rücksicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Wirkung, hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommenen Ähnlichkeit. Ein Gegenstand der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend Vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeigt haben. (*) Da das Interesse des Künstlers erfordert, daß sein Werk gefalle, so muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber höchst schwer ist dieser Theil der Kunst: denn in den meisten Fällen hängt das, was eigentlich dazu gehört, von so kleinen und in einzeln beynahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So mußte jener griechische Maler nach vielen vergeblichen Versuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth gesetzten Pferdes natürlich vorzustellen sey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinsel gegen das Gemälde warf, bewirkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend gewesen. Die völlige Erreichung des Natürlichen scheint allerdings das schwereste der Kunst zu seyn.

In Handlungen die sich zur epischen und dramatischen Poesie eignen, wird die Verwickelung und allmähliche Auflösung oft durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammen genommen, das Ganze bewirken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder setzt er einen falschen, an die Stelle eines wahrhaften, so wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er schwerfällig, oder verworren. Darum ist es so sehr schwer im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwicklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge französischer Schauspiele werden gleich vom Anfang schwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verschiedenes bemerken zu lassen, wodurch das folgende natürlich werden sollte. Es ist nicht genug, daß im Drama alles da sey, was die Folge der Handlung bestimmt; es muß auf eine ungezwungene Weise da seyn. Dieses wußten Sophokles und Terenz am vollkommensten zu veranstalten. Euripides aber wird nicht selten durch die Ankündigung des Inhalts in den ersten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist das Natürliche oft ungemein schwer zu erreichen. Entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schwer zu bemerken, oder es ist schwer sie, ohne steif zu werden, zu schildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art nur großen Meistern. Unter unsern heimischen Dichtern kenne ich außer Wieland keinen, dem die natürliche Schilderung dieser sittlichen Gegenstände so vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn noch Klopstock noch Gellert ihr Verdienst hierin streitig machen. In Leidenschaften ist Shakespear vielleicht von allen Dichtern der glücklichste Schilderer. Ueberhaupt aber können in Absicht auf das Natürliche in allen Arten der dichterischen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles als vollkommene Muster vorgestellt werden. In zärtlichen Leidenschaften aber steht Euripides keinem nach.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne vorher eine wichtige hier einschlagende Materie zu berühren. In sittlichen Gegenständen giebt es eine rohere und eine feinere Natur; jene herrscht unter Völkern bey denen die Vernunft sich noch wenig entwickelt hat; diese zeigt sich in sehr verschiedenen

Graden nach dem Maasse nach welchem die Künste, Wissenschaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen stielichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenschaften eines Hurons sind weit heftiger, seine Unternehmungen kühner, als sie in ähnlichen Umständen bey einem Europäer sind. So sind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrücklicher, als man izt unter uns ist. Seyt kurzem scheinen einige deutsche Dichter und Kunstrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetischen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir schon an einem andern Ort (*) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den besondern Zweck seines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenstände danach zu bestimmen. Ist es seine Absicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren sollen; so mag er immer den Stoff aus der rohesten Natur nehmen: wir werden seine Schilderungen mit Vergnügen sehen, und sie werden uns zu verschiedenen Betrachtungen über die menschliche Natur Gelegenheit geben; so wie die Erzählungen der Reisebeschreiber die unter die wildesten Völker gerathen; oder in die außerordentlichsten Unglücksfälle gestürzt worden sind, uns in Erstaunen setzen, und mancherley Betrachtungen veranlassen. Wir werden solche Gedichte lesen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Ossians und Theokrits lesen. Aber so bald der Dichter nicht bloß interessant, sondern nützlich seyn will; so muß er bey der Natur bleiben, wie sie sich izt unter uns zeigt. Es ist schwerlich abzusehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäischen Schaubühne haben könnte; dessen handelnde Personen Cariben, oder Huronen in ihrer wahren, höchst kräftigen Natur wären. Zum Unterrichte für den Philosophen, der gerne den Menschen in seiner rohesten Natur vollkommen gut geschildert zu sehen wünschet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieses liegt außer dem Zweck der schönen Künste.

Ich weiß wol, daß man die französischen Tragediendichter durchgehends darüber tadelt, daß sie griechischen Helden französische Sitten und Charaktere geben. Aber ihre Trauerspiele würden darum noch nicht besser seyn, wenn sie einen Ugamemnon und

andere Personen aus jener Zeit nach der Wahrheit schilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs selbst, der sich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht schiket. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunft und Geschmacl verfeinert hat, je mehr müssen auch die Werke der Kunst diese Stimmung haben, wenn sie einen der Kunst anständigen Zweck erreichen sollen.

Nebenpfeiler.

(Baukunst.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenstellung stehenden kleinern Pfeiler auf denen die Bogen aufstehen. Die Art, wie sie angebracht werden, ist in der im Artikel Bogenstellung befindlichen Zeichnung zu sehen. In Bogenstellungen sind sie wesentliche Theile, weil sie die Bogen unterstützen müssen. Sie bestehen, wie die Hauptpfeiler aus drey wesentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß und dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impost genannt wird. Aber der Fuß der Nebenpfeiler ist allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe, der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, sondern nach der Art eines bloßen Gesimses gemacht. Was übriges wegen der Höhe und Verhältnissen der Nebenpfeiler zu beobachten ist, kommt in den Artikeln Bogenstellung und Kämpfer vor.

Nebensachen.

(Schöne Künste)

Sind Sachen, die in Werken der Kunst der Hauptsache, wodurch die abgezielte Vorstellung wirklich erweckt wird, noch beygefügt werden. In einem historischen Gemälde sind die handelnden Personen die Hauptsache; sie allein, ohne irgend etwas hinzugefügt, erweken die Vorstellung der Handlung, die der Zweck des Malers war. Was zur Scene gehört, ist Nebensache. Im Drama sind die Personen, ohne welche die Handlung nicht vollständig könnte verrichtet werden; ihre Charaktere, Anschläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache seine Bestimmung bekommt, die Hauptsachen. Der Ort, wo die Handlung geschieht, die Personen, die in der Natur der Handlung, in den Verwicklungen, Auflösung und im Ausgang derselben nichts ändern, sind Nebensachen.

Es ist eine Hauptregel, die man jedem Künstler vorschreibt, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß sie durch Nebensachen die Wirkung der Hauptsachen nicht schwächen sollen. Dieses geschieht aber allemal, wenn die Nebensachen hervorstechend, oder durch irgend etwas so merkwürdig sind, daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. So wie eine schöne Person sich schadet, wenn sie in einem Puz erscheint, der das Aug vorzüglich anlockt, daß die Lust, die ihr wesentliche Schönheit zu betrachten, geschwächt wird; so geht es auch mit den Werken der Kunst. Es giebt Portraitmaler, die gewisse Nebensachen in der Kleidung, oder dem was zum Puz gehört, mit so großem Fleiß bearbeiten; oder so hervorstechend anbringen, daß die Aufmerksamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptsache, dem Gesicht und der Stellung der Person entzogen wird.

Der Künstler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, sehr wohl, wenn er sich gar aller Nebensachen, außer denen, wodurch die Hauptsachen vortheilhafter erscheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einsicht der Natur, die nichts überflüssiges in ihre Werke bringt. Gerade so viel, als genug ist; sollte die Maxime jedes Künstlers bey Erfindung und Bearbeitung seines Stoffs seyn. Der Dichter, der zu einer Vorstellung gerade so viel Begriffe zusammengestellt hat, als zu Erreichung des Zwecks nöthig waren, soll nichts mehr zur Zierath einfließen. Der dramatische Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Personen zusammengbracht hat, soll nie auf mehrere denken, um die Schaubühne anzufüllen, vielweniger um Zwischenscenen anzubringen.

Widweilen scheint es zwar, daß die Nebensachen nothwendig seyen, um den Hauptsachen mehr Zusammenhang, oder mehr Klarheit zu geben: vielleicht aber kommt es bloß daher, daß der Künstler es in der Anlage der Hauptsachen versehen hat. Der Maler, der die Anordnung seines Gemäldes nicht mit genugsamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich ofte finden, daß es eine Gruppe von Nebensachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über seine Anordnung hätte ihm vielleicht eine solche finden lassen, die ihn dieser Nebensache überhoben hätte.

So findet man ofte in dramatischen Stücken, daß dem Dichter bey seinem Plan und bey seiner Anord-

nung Nebenpersonen nöthig gewesen, die dem Zuschauer gewisse Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht so verständlich wäre. Aber vielleicht ist diese Nothwendigkeit eben aus Mangel einer schicklichen Anordnung entstanden.

Wie dem aber sey, so muß der Künstler sorgfältig darauf bedacht seyn, die ihm nöthigen Nebensachen so zu stellen und zu bearbeiten, daß sie nicht mehr wirken, als sie wirken sollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchen Werk der Alten noch sehen, daß gute Maler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebensachen allemal mit überlegter Nachlässigkeit bearbeitet haben, damit sie das Aug nicht zu sehr anlockten. Sicherer aber ist es, wenn man sie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichsten sind die Nebensachen, die zur Hauptsache gar nichts beitragen, oder bloß da sind, um das Magere, das in der Hauptsache auffällt, durch irgend etwas zu ersetzen. So siehet man in so vielen Combdien Bediente oder andere Nebenpersonen, und so manche von ihnen gespielte Zwischenscenen, die man ohne irgend eine Veränderung in der Hauptsache zu machen, wegreißen könnte. Der Dichter fühlte sein Unvermögen durch die Hauptsache hinlänglich zu interessiren, und warf solche Nebensachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauspiel selbst, kommen in der Kleidung der Personen und in der Verziehrung der Schaubühne viele Nebensachen vor. Auch da ist es höchst nöthig, sie nicht glänzend oder hervorstechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptsachen verdunkelt werde.

Neu.

(Schöne Künste.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art sie auch seyen, haben wenig Kraft die Aufmerksamkeit zu reizen; man begnügt sich einen Blick darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollständigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenstand wirklich zu sehen, oder sich seiner bloß zu erinnern. Selbst Empfindungen, deren man gewohnt ist, verlieren ungemein viel von ihrer Stärke. Was uns aber neu ist, reizt die Aufmerksamkeit; ein Blick ist nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen;

ten, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menschlichen Geist angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas gesehen haben, ganz zu sehen, und das Wohlgefallen Eindrücke zu fühlen, die wir noch nie oder selten gefühlt haben, erwecket bey solchen Gelegenheiten ein Bestreben der Vorstellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenstand interessant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältnis gegen unsre Vorstellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenständen mischen sich unter das Bild der Sache auf den ersten Anblick viel Nebenvorstellungen, deren wir ebenfalls gewohnt sind. Daher entsteht im Ganzen eine ungemein stark vermischte und deswegen verworrene Vorstellung, in welcher nichts genau bestimmt ist. Das Neue kann keine, oder nur wenig Nebengriffe erweken; deswegen wird die Aufmerksamkeit dabey nicht zerstreuet, und man ist im Stande das Bild, oder den Begriff des neuen Gegenstandes sehr bestimmt zu fassen.

Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizet, stärkeren und bestimmteren Eindruck macht, als das Gewöhnliche derselben Art. Nur ganz fremd muß es nicht seyn; weil dieses nicht leicht oder geschwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenstände, die wir mit keinen Bekannten derselben Art vergleichen können, reizen ofte gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man sie gehörig fassen, oder erkennen werde: sie sind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; sie liegen außer dem Bezirk unsrer Vorstellungskraft.

Aus dieser allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künstler die Regel ziehen, daß es nothwendig sey in jedem Werk des Geschmacks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie so ofte gelehrt wird, damit man überrascht und in Verwunderung gesetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überrascht seyn; sondern weil dieses ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich ist, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenstandes selbst, indem der Künstler uns einen wirklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. f. vorstellt; oder es liegt bloß in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgestellt wird: der Gesichtspunkt, die Wendung, die man

der Sache giebt, die Art des Ausdrucks, können neu seyn. Der Künstler muß immer seinen Zweck vor Augen haben, und bey jedem Schritt den er thut überlegen, ob das, was er vorstellt die Aufmerksamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu seyn, abmessen. Wenn ein bekannter Gegenstand, ein bekannter Gedanken gerade der Besle zum Zweck ist, so wäre es nicht nur umsonst, sondern schädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es ist ofte genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgestellt werden, oder wo auch dieses nicht nöthig ist, durch etwas Neues im Ausdruck die Kraft bekommen, die Aufmerksamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu seyn, kann leicht auf Ausschweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraschung durch das Neue, sondern die lebhafteste Vorstellung des Nützlichen der Zweck der schönen Künste sey. Das Neue ist deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug ist. Selbst da, wo es auf die bloße Belustigung ankommt, ist es nicht selten angenehmer einen bekannten Gegenstand in einem ganz neuen Lichte zu sehen, als einen völlig Neuen vor sich zu finden. Die unmaßige Lust zum Neuen entsteht ofte bloß aus Leichtsinne. So müssen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben; weil sie nicht im Stande sind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue nützet ihm so wenig, als das Alte. Es kommt also bey Werken des Geschmacks nicht darauf an, wie neu, sondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht der Zweck, sondern nur eines der Mittel ist.

Man kann sehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausdrücken, wenn sie nur mit neuer Kraft gesagt werden. Aber bekannte Dinge, auf eine gemeine und alltägliche Weise vortragen, eddet alle Wirkung, und ist gerade das, was dem unmittelbaren Zweck der schönen Künste am meisten entgegen ist, und dafür der Künstler sich am meisten in Acht zu nehmen hat. In diesen Fehlern fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich siehet man, daß die wichtigsten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringsten Eindruck wiederholt werden; weil man sie in so sehr gewöhnlichen Worten und in so sehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer

hörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß sie, so fälschlich sie an sich selbst ist, ihre Kraft völlig verliere, wenn sie zu geläufig worden ist; weil man sie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruck betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: so bald man ihrer zu sehr gewohnt ist, giebt man sich die Mühe nicht mehr, die nöthig ist, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone stehen, und giebt nicht auf das Achte, was man dabey empfinden sollte; weil man voraussetzt, daß man es empfinde. Darum ist es schlechterdings nöthig, daß in einem Werk der Kunst jeder Theil wenigstens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerksamkeit reizendes an sich habe.

Ohne Zweifel entsteht aus dieser Nothwendigkeit das Uebel, daß die schönen Künste, wenn sie eine Zeitlang im höchsten Flor gestanden, bald hernach ausarten. Es scheint, daß das Genie sich erschöpfe, und daß das mit gutem Geschmak verbundene Neue, seine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meister um neu zu seyn, auf Wendungen, die zu sehr gekünstelt sind, und dadurch wird der Geschmak allmählig verdorben. Man hat sich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man sucht neu zu seyn.

Das Verdienst oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Mensch hat seine Art zu sehen, aber nicht jeder getraut sich selbst zu urtheilen. Mancher sieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und sucht ihm so nahe zu kommen, als möglich ist. Dieses ist aber nicht der Weg neu und Original zu seyn. Es scheint, daß diese Furcht sich so zu zeigen, wie man ist, in Deutschland sehr viel gute Köpfe schwäche. Mancher ist weit sorgfältiger sein Werk dem vorgeetzten Muster ähnlich, als nach seiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künstler muß sich so lang im Denken, Empfinden und Beurtheilen geübet haben, daß er in diesen Dingen seiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch seine Grundsätze und seine Art zu empfinden mit andern so genau verglichen, und denn auf alle Weise auf die Probe gestellt haben,

daß er sich selbst überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieses erhalten, so habe er den Muth seine Art zu denken ungeschmeckt an den Tag zu legen, ohne sich ängstlich umzusehen, ob sie mit der gewöhnlichen Art andrer Menschen übereinkomme. Fühlet er selbst, daß das, was er gemacht hat, richtig und zweckmäßig ist; so bestimme er sich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenständen neue Gedanken zu haben, ist nothwendig, daß man selbst bey täglich vorkommenden Sachen seinen Beobachtungsgelbst, seinen Geschmak und seine Beurtheilung eben so anstrengt, als wenn sie neu wären. Insbesondere fallen uns, bey dem Anblick gewöhnlicher Gegenstände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt sind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weise Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein solcher ist jeder wahre Künstler, bleibet dabey nicht stehen. Er prüft sein Urtheil und erforscht den wahren Grund seiner Empfindung; er sucht einen neuen Gesichtspunkt, die Sach anzusehen, setzt sie in andere Verbindung, und so entdeckt er gar oft eine ganz neue Art sich dieselbe vorzustellen.

Außer diesem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel besondere, die man durch aufmerksamere Betrachtung der Werke guter Künstler leicht kennen lernet: für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile seiner critischen Dichtkunst verschiedene angezeigt, und mit Beyspielen erläutert. Auf eine ähnliche Weise könnte man auch für andere Künste die besondern Mittel oder Kunstgriffe neu zu seyn, angeben. So findet man, daß ein Tonsezer einem sehr gewöhnlichen melodischen Satz, durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausbähnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Ansehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geschichte behandeln, die schon tausendmal vorgestellt worden. Er wählet einen andern Augenblick, andre Rebenumstände, stellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Gesichtspunkt vor u. s. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umständliche Betrachtung der besondern Mittel einlassen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künstler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er versuche von Zeit zu Zeit auch der äußerlichen Form seiner Werke, neue Wen-

dungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige französische Form desselben, von Zeit zu Zeit verlassen, und einige nach englischer Art eingerichtet hat. Aber es sind noch andere Formen möglich, wodurch der comischen Schaubühne mehr Mannigfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonsezer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen; da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt seyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen sich so sehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptstimme sich allein wird hören lassen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Rinsselepen erscheinen, und wo Schlüsse erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils bloß zufällig sind. Unsere Dichtkunst hat ungemein viel gewonnen, seitdem zuerst Pörr und Lange, hernach Kammeler und vornehmlich Klopstock neue Formen und neue Versarten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in diesem besondern Fache der Dichtkunst alle neuern Nationen, und es ist zu wünschen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten versuchen.

Niederschlag.

(Musik)

Die erste Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beim Takt schlagen den Anfang jedes Takts mit Niederschlagen der Hand, oder des Fußes bezeichnen. Die Alten thaten dasselbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arsis, (der Aufschlag) genennet wurde. Der Ausdruck, ein Stück fange mit dem Niederschlag an, bedeutet also, daß der erste Takt des Stücks vollständig sey, und daß das Stück gleich den ersten Ton mit Nachdruck hören lasse. (*)

(*) S.
Takt.

Weil die mit dem Niederschlag eintretenden Töne nachdrücklich, oder mit Accenten angegeben werden, so sind auch die auf diese Zeit fallende Dissonanzen von stärkerer Wirkung, als die, welche im Aufschlag gehört werden. In diesem Falle befinden sich die Verhalte (*), mit denen zum Ausdruck das meiste anzurichten ist; weil sie allezeit auf den Niederschlag fallen, da die wesentliche Septime sowohl im Aufschlag, als im Niederschlag vorkommt.

(*) S.
Verhalt.

Niedrig.

(Schöne Künste.)

Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmacks braucht, so versteht man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten und überhaupt in dem Geschmack des Volks ist, nicht in so fern es einfach und ohne Kunst ist, sondern in so fern es Menschen von feinerer Lebensart beleidigt. Der Geschmack und die innern Sinnen gelangen, so wie die äußern nur durch Übung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge, gerührt zu werden. Wer diese Fertigkeit nicht erlangt hat, sieht und empfindet nur das größte, was auch dem Unachtsamsten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das sind, was sie in ihrer Art seyn sollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unsichliches oder Verkehrtes darin ist. Der Volk staunt über Pracht, wo er sie sieht, wenn gleich weder Geschmack noch Schicklichkeit dabey beobachtet worden. So begnügt sich ein Mensch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an einer Speise, die seinen Hunger stillt, und übersehen das Unreine in der, wodurch sie Personen von Erziehung ekelhaft seyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entstandene Bedürfnisse fühlen, leicht befriedigt werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen sich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider ist: und eben daher kommt es auch, daß solche Menschen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Personen von feinem Geschmack den größten Reiz haben. Feinen Schmerz fühlen sie nicht, und auf einem Gesichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können sie gar nichts lesen. Erst denn, wenn Zorn, oder Freude das ganze Gesicht verstellt, werden ihnen diese Leidenchaften merklich.

Hieraus wird sich der Charakter des Niedrigen in Gegenständen des Geschmacks leicht bestimmen lassen. Man muß Stufenweise von dem Edeln und Feinen, erst auf das Gemeine, und denn von diesem auf das Niedrige herabsteigen. Dieses tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der

der

oft eine wesentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entstehende Dissonanz, wie hier:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Bass ton, dessen Secunde oben vorkommt, der Auflösung halber herunter treten, weil sie die eigentliche Dissonanz ist. Hier ist also die Secunde nur dem Scheine nach die Dissonanz, die Zerstörung der Harmonie liegt im Bass, wo sie auch wieder muß hergestellt werden. Die None aber ist eine wirkliche Dissonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelöst wird. Es geschieht zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklages oder der Terz vorkommt; alsdenn aber ist sie von der None daran zu unterscheiden, daß sie bey liegendem Bass frey anschlägt, und als ein Durchgang erscheint, vermittelt dessen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält diese Eigenschaft, die sie von der None unterscheidet, auch so gar, wenn sie wirklich den Stufen nach der neunte Ton vom Bass ist, wie hier:



Hier ist der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Basses.

Zweytens würde es unschicklich seyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Auflösung beyde über sich treten, folglich die Septime in die Octave, so geht die None in die Decime, und es würde seltsam klingen, wenn man sagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.

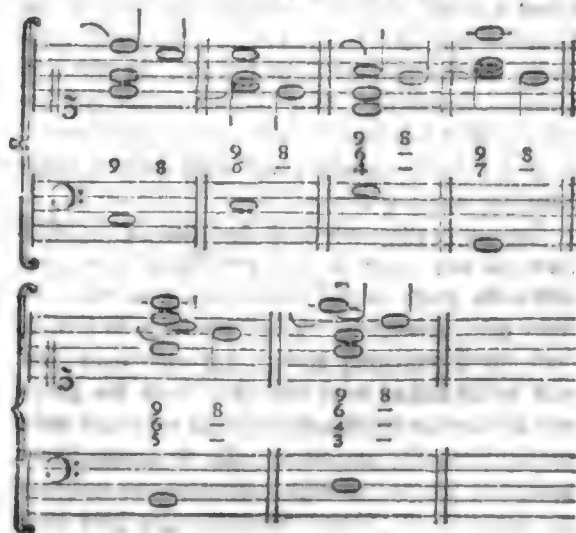
So viel von der Benennung dieses Intervalls; von seiner Behandlung, wird im folgenden Artikel gesprochen.

Nonenaccord.

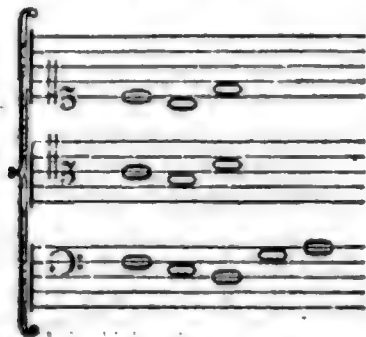
(Musik.)

Es herrscht in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und ist daher sehr zu wünschen, daß bald ein gründlicher Harmonist hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde bestimme. Man sollte z. B. nicht jedem Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, sondern diesen Namen nur dem Accord geben, darin die wesentliche die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt; so sollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar sehr verschieden sind, mit denselben Namen belegt werden. Natürlicher Weise sollte jeder Accord von dem Intervall seinen Namen bekommen; welches das Vornehmste, oder Hauptintervall darin ist. Aber diese Sach ist mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß sie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Basses vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, so giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in seinen beyden Verwechslungen, als im wesentlichen Septimenaccord mit seinen zwey ersten Verwechslungen, folglich in sechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist.



zu drey Stimmen die zugleich gespielt werden, gehören drey verbundene Systeme.

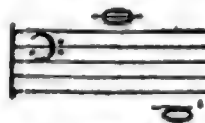


M. S.
Schlüssel.

Man muß man auch wissen, zu welcher Stimme jedes System gehöre. Dieses wird durch ein besonderes, im Anfang des Systems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüssel nennt, angedeutet. Diese Zeichen sind für einerley Stimme oft verschieden (*); hier sind nur zum Beispiel drey angedeutet, davon das auf dem untersten System den Bass, das auf dem mittlern den Alt und das auf dem obersten den Discant bezeichnet. Jeder dieser Schlüssel hat seinen Namen von einem Ton der Stimme; der Bassschlüssel trägt den Namen F, die beyden andern, den Namen C; ein anderer wird G Schlüssel genannt.

Diese Schlüssel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher sie stehen, die Noten dieser Stimme herauf und herunter so müssen verstanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüssels (F) steht, den mit dem Namen des Schlüssels bezeichneten Ton andeutet, der darüber oder darunter befindliche Raum zeigt den Ton G oder E an u. s. f. Also bezeichnen die auf dem untersten System hier geschriebenen Noten, so wie sie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Bassstimme; die auf dem mittlern System die Töne c, H, d der Altstimme, und die auf dem obersten, die Töne E, F der Discantstimme, die um eine Octave höher sind, als die vorhergehenden. Da von den verschiedenen Tonarten, die meisten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf diesen fünf Linien und den vier Zwischenräumen viel mehr, als neun Töne müssen können angedeutet werden, so können sowol auf jede Linie, als auf jeden Zwischenraum drey verschiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abstehen, geschrieben werden. Dazu hat man noch die beson-

dern Zeichen x und b, welche nach Erfordernis der Sache gleich hinter dem Schlüssel, auf oder zwischen die Linien, gesetzt werden. Dieses wird die Vorzeichnung genannt. Tritt aber eine Stimme über das Linien-system herauf oder herunter, so werden für diese besondere Fälle, noch kleinere Linien gezogen, also:



Durch diese verschiedene Mittel kann also jede Folge, der in der Musik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden deutlich angezeigt werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geschwinden oder langsamen Bewegung des Stücks erforderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen, oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, sechszehntel, oder einen zwey und dreyßigstel Takt dauern soll, bekommt sie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchensachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die Ueblichsten hersetzen.

Wird Brevis genannt und gilt 2 ganze Takte.

— Semibrevis — — 1 Takt.

oder Minima — — $\frac{1}{2}$ Takt.

oder Semiminima — — $\frac{1}{4}$ Takt.

oder Fusa, eingestrichene — $\frac{1}{8}$ Takt.

oder zweygestrichene — $\frac{1}{16}$ Takt.

oder dreygestrichene — $\frac{1}{32}$ Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter sich hat, zeigt eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne diesen Punkt ist: so gilt P° $\frac{1}{2}$ und noch $\frac{1}{4}$ Takt. Noten von viel kleinerer Gestalt vor größere gesetzt, bedeuten Töne, die als Vorschläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie F° .

Der Takt selbst hat auch seine besondere Zeichen: so bedeutet das Anfangs des Systems stehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vierviertel Takt;

den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten

Bei-Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künstler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterscheiden. Auf jenes muß er zuerst sehen, und wenn er alles gethan hat, was dazu gehört; denn kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bei Erfindung und Anordnung seiner Gemälde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeigt haben. (†) Wir haben schon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geschmacks durch Erkenntnis der Mittel, die zum vorgeetzten Zweck führen, bewirkt werde, und daß dieses allemal ein Werk des Verstandes sey. Die reichste und lebhafteste Einbildungskraft allein, reicht zum vollkommenen Künstler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verstand erkannt. Bei dem Ueberfluß an Schönheit, die von der Phantasie und der Empfindung abhängen, kann ein Werk, bei dem das Nothwendige nicht genugsam überlegt worden, sehr große Fehler haben. Alsdenn gleicht es schönen Trümmern, wo man einzelne Theile von süßlicher Schönheit anrührt, von denen man aber nicht recht weiß, wozu sie dienen haben.

Man hat aber nicht nur bei der Erfindung der Theile des Werks, sondern auch bei Darstellung, oder dem Ausdruck, und der Bearbeitung desselben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieses zuerst thun, indem er die Gedanken erfindet, und ordnet, die zum Zweck führen; hernach muß er auch wieder so verfahren, wenn er auf den Ausdruck denkt, wobey der genaue und bestimmte Sinn das Nothwendige, der Wohlklang und andere Schönheiten das Zufällige sind. Auch so gar in Nebensachen ist immer etwas das nothwendig, und etwas das zufällig ist; weil auch die Nebensachen einen Zweck haben. Darum ist kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künstler und der Kunstrichter müssen beide, jener bei der Ausarbeitung, dieser bei Beurtheilung des Werks über jeden einzelnen Theil die Frag aufwerfen, warum, oder zu welchem End er da ist, und daraus das Nothwendige desselben beurtheilen. Dieses wird gar ofte versäumt, und daher entstehen gar viel Unschicklichkeiten in den Werken der Kunst, und Unrichtigkeiten in Beurthei-

lung derselben. Es kann nicht zu ofte wiederholt werden, daß Künstler und Kunstrichter sich dadurch am besten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß sie mit gleichem Fleiße sich im strengen methodischen Denken, und im richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung festsetzen.

Numerus.

(Berechtheit.)

Weil dieses Wort schon vielfältig von deutschen Kunstrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, so wollen wir es beibehalten, um einen gewissen Wohlklang der ungebundenen Rede damit auszudrücken, den Cicero und Quintilian mit diesem Worte benannt haben. Es ist schwer einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt versteht man dadurch den Wohlklang einzelner Sätze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar schreibt man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterscheidet beide durch die Begrißwörter *oratorius* und *poeticus*; aber es scheint, daß unsre Kunstrichter den poetischen Numerus zu dem rechnen, was sie unter dem Worte Wohlklang verstehen, und hingegen den Wohlklang der ungebundenen Rede durch das Wort *Numerus* ausdrücken. Wie dem sey, so ist das Wort hier bloß in dieser Bedeutung zu verstehen.

Wenn man bei der Rede keinen andern Zweck hat, als verständlich zu seyn, so kommt der Wohlklang der Sätze gar nicht in Betrachtung; es ist schon genug, wenn sie fließend, wenn nichts holprig, und die Aussprach hinderndes, darin ist, und wenn die Perioden nicht vermorren, und nicht gar zu lang sind. Cicero verbietet so gar in der ganz einfachen Schreibart, die er *genus subtile* nennt, den gesuchten Wohlklang. (†) In der That ist er in dem einfachsten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müssen, nicht nur überflüssig, sondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrschen muß, hinderlich seyn. So bald aber die Absicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtnis behalten, oder daß schon der bloße Klang derselben seine Aufmerksamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm seyn soll;

(†) S. Anordnung. S. 63. auch Gemähl. S. 450.

(††) Sunt - quidam oratori numeri observandi, rationes

aliqua; sed in alio genere orationis; in hoc (subtili genere) omnino relinquendi. In Orat.

soll; da entsteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erst in einzelnen Sätzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derselben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Arten des Numerus, wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter, als die Materie der Rede, der Numerus aber, als die Form derselben anzusehen ist. *In verbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expolitio.* Der einfachste und kunstloseste Numerus wird demnach dieser seyn, da die Worte, die nichts, als das Nothwendige ausdrücken, in die einfachste, jedoch leichtfließende Form, geordnet sind. Dieser Satz: Ich hab es gesagt, daß es so gehen würde, ist ein Beispiel des einfachsten Numerus. Jedes Wort darin ist nothwendig, und die Stellung der Worte ist so, daß der Satz leicht, und mit einer gefälligen, der Sach angemessenen Hebung und Senkung der Stimme kann ausgesprochen werden; wollte man ihn so abändern: daß es so gehen würde, das hab ich schon vorher gesagt; so würde man ihm den Numerus benehmen.

Diese Gattung des Numerus, die einfachste von allen, macht noch nicht die Art des Vortrags aus, die Cicero *numerosam orationem* nennt. Ein solcher Satz ist in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Instrument, z. B. ein Messer, das ohne irgend einen unwesentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequämlichkeit geformt, sehr sauber und fleißig ausgearbeitet ist. Es thut nicht nur die Dienste, die es thun soll; sondern thut sie leicht, läßt sich ausß bequemste fassen, und gefällt bey seiner Einfachheit durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es ist vollkommen, aber noch nicht schön.

Zunächst an diesen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenschaften noch das Gefällige hat, daß aus Gleichheit, oder aus dem Gegensatz einzelner Theile, einige Unähnlichkeit bekomme. Diesen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunstlosen. *Nam paria paribus adjuncta, et similitera definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa.* Er führet davon folgendes Beispiel aus einer seiner eigenen Reden an. *Est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus* u. s. f. Insgemein

trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an — Wie gewonnen, so zerronnen, und dergleichen. Dieser unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchst einfachen Form schon symmetrische Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wohl fließenden und wohlklingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entsteht. Er ist in Absicht auf die Periode die das Ganze, wozu die einzeln Sätze als Theile gehören, ausmache, was die *Eurythmie* oder das Ebenmaaß in Absicht auf sichtbare Formen ist. Cicero sagt ausdrücklich, dieser Numerus sey das, was die Griechen *Rhythmus* nennen. Hieraus läßt sich überhaupt begreifen, daß die numerose Periode aus mehreren kleinen Sätzen, oder Einschnitten bestehe, die sowohl in der Länge, als an Sylbensfüßen verschieden, aber so gut mit einander verbunden sind, daß das Gehör alle zusammen, als ein einziges, wohlklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wohl angemessenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß so abgelöst seyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde, am Ende desselben befriediget sey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber so, daß es nothwendig die Folge noch anderer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode wirklich anhaltende Ruh empfindet. Bestehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, so müssen diese wieder in größere Abschnitte verbunden seyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelnen Gliedern, sondern nach den wenigen größern Abschnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der Periode, müssen durch schicklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältnissen gegen einander gestellt werden.

Durch diese Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerade auf die Art, wie sichtbare Gegenstände durch das Verhältniß der kleinern und größern Theile, und durch die Gruppierung derselben. (†) Wie aber zur Schönheit der sichtbaren Formen nicht bloß *Eurythmie*, sondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geist der Sach übereinstimmender Charakter erfordert wird; so muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinstimmen. Zu diesem Charakter tragen der mehr oder weniger

(†) Man sehe zu mehrer Erläuterung die Artikel Ein-

schnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.

volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langsame, und das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derselben Anzahl, Größe und demselben Verhältnis der Glieder und Einschnitte, kann die Periode sanft fließen, oder schnell fortrauschen; allmählig im Ton steigen, oder fallen; und überhaupt jeden sittlichen und leidenschaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrückt werden. Ist der Inhalt ruhig, so muß es auch der Fluß der Periode seyn; ist jener zärtlich, oder heftig, so ist es auch dieser.

Dieses sind also die verschiedenen Mittel, wodurch der künstliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in besondern Fällen von diesen Mittel den besten Gebrauch machen könnte, lassen sich nicht geben; sein Gefühl muß ihm das, was sich schicket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüssig diese Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er sie nicht im Gesichte hat, so fällt ihm auch ofte ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält sich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werkz der mechanischen Kunst dienen. Der Arbeiter muß sie kennen, und vor sich sehen, weil ihn dieses auf ihren Gebrauch führt. Wer ein Werk der mechanischen Kunst, nach allen seinen Theilen beschreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie seiner Kunst besitzt, zu leiten.

Es kann gar wol geschehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeisterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommensten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geschehen, daß sie unvollkommen ist, und erst durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieser Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles dessen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es ist nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß bestimmt wissen, was ihr fehlt, und wie es ihr zu geben ist. Man würde dem Redner

Zweyter Theil.

einen schlechten Rath geben, wenn man ihm sagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus acht haben soll; aber eben so schlecht würd es seyn, ihm die Aufmerksamkeit auf diese Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der ersten Zusammenfügung, da der Geist und das Herz allein mit der Materie beschäftigt sind, gewiß viel dagegen gefehlt, wenigstens viel versäumt worden, das mit einiger Aufmerksamkeit kann verbessert, oder ersetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzelner Perioden hier anmerken, läßt sich auf die Folge derselben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zusammenhang vieler Perioden entsteht; erst alsdenn, wenn auch dieses Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derselben beobachtet worden, ist sie das, was Cicero numerosam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten sagen, daß er den Numerus nicht gekannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelnen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonstücks zum besten Beispiele einer Rede dienen, um ihr sowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonstück besteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabschnitten, die in Ansehung der Länge ein gutes Verhältnis unter sich haben. Jeder Haupttheil besteht aus etlichen Abschnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältnissen der Länge oder Größe; die Abschnitte bestehen aus kleinen Einschnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieses dienet zum Muster des Ebenmaaßes. Denn herrscht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich von Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder seinen besondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu stark abstechen muß; in kleinern Abschnitten geht auch dieser, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche sich vom Hauptton am meisten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, so daß bey dieser Mannigfaltigkeit der Töne, der Hauptton doch immer herrschend bleibt. Die Haupttheile endigen sich durch vollkommene Cadenzen. Die Abschnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht so völlig beruhigen; die Einschnitte mit noch unvollkommeneren,

fff ff

oder

oder weniger merklichen Eadengen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Musik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der besten Einrichtung eines Tonstücks, die Beobachtung desselben sehr erleichtern.

Isokrates wird für den ersten gehalten, der seine Reden in Absicht auf den Numerus gut bearbeitet hat. (†) Aber Gorgias, der älter, als jener war, beobachtet auch schon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunstlosen, von dem wir oben

gesprochen haben. Cicero scheint diesen Punkt der Kunst aufs Höchste getrieben zu haben, und in seinen Reden findet man die vollkommensten Beispiele davon. Viel besondere und feine Bemerkungen über diese Materie findet man auch in Ramlers Uebersetzung des *Matteur*, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da sich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poesie und Beredsamkeit befindet.

(†) Qui Isocratem maxime mirantur hoc in ejus summis laudibus ferunt, quod verbis solatis numeros primum adjunxerit.



Obersaum.

(Baukunst.)

Ist das oberste End des Säulenstammes, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleicht. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgesonderten Theil gehalten werde, schließt er sich vermittelst des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf stehenden Figur zu sehen ist. Die Höhe des Obersaumes wird in allen Ordnungen von zwey Minuten und seine Auslaufung 27 bis $27\frac{1}{2}$ Minuten genommen.

Obligat.

(Musik.)

Vom italiänischen Obligato. Man nennt in gewissen mehrstimmigen Conzerten, die Stimmen obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden sind, daß sie einen Theil des Gesanges, oder der Melodie führen, und nicht bloß, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelstimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne spielen. Die Mittelstimmen welche bloß der Harmonie halber da sind, können weggelassen werden, ohne daß das Stück dadurch verstümmelt, oder verdorben werde; sie können einigermaßen durch den Generalbass ersetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stück eben so verstümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptstimme übergienge.

Ochsenaugen.

(Baukunst.)

Ovale Oefnungen oder kleine Fenster, die bisweilen in großen Gebäuden in dem Fries, oder auch über große Hauptfenster zu Erleuchtung der Zwischengeschosse, oder so genannten Entresols angebracht werden. Wo dergleichen Zwischengeschosse nicht sind, fallen auch die Ochsenaugen, die sonst zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Pallästen, wo die Entresols am nöthigsten sind, ist man ofte genöthiget, die Ochsenaugen über die Fenster eines Hauptgeschosses anzubringen. Damit sie aber da keinen Ue-

belstand machen, werden sie mit den Verzierungen der Fenster auf eine geschickte Weise verbunden. Am Fries stehen sie ganz natürlich, weil sie da die Stellen der Metopen, die ihrem Ursprunge nach offen seyn sollten, vertreten. (*)

(*) S. Metopen.

Octave.

(Musik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenste Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Saite oder Pfeife angiebt, wenn man sie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave dessen, den die ganze Saite oder Pfeife angiebt, genennet. (*) Die Saite, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit, da die Saite des Grundtones eine macht. Man kann also sagen, die Octave sey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die achte Saite vom Grundton ist. Also kommt auf der achten diatonischen Saite, der Ton der ersten, oder untersten, noch einmal so hoch wieder. Eben so wiederholt die neunte Saite den zweyten Ton, oder die Secunde, die Zehnte, den dritten Ton, oder die Terz u. s. f. Deswegen kann man sagen, daß alle Töne des Systems in dem Bezirk der Octave enthalten seyen; weil hernach dieselben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. s. f. erhöht, wieder kommen. Also hat unser diatonisches System nicht mehr, als sieben verschiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöht wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapason (*δια πασων*), das ist das Intervall das alle Saiten des Systems in sich begreift. Und daraus läßt sich auch verstehen, was der Ausdruck sagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne, sey von acht Octaven. (*)

(*) S. Klang.

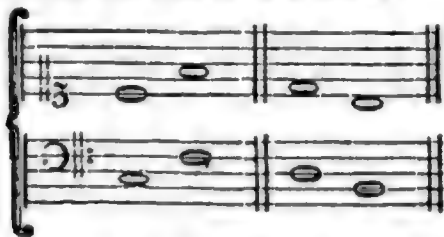
Das Wort Octave hat also einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Systems, in so fern alle Töne darin enthalten sind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Dies

(*) S. Umfang.

sen Sinn hat es in der so eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier sagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven: denn bedeutet das Wort auch das Intervall, dessen Beschaffenheit vorher beschrieben worden. Bey dieser Bedeutung ist zu merken, daß nicht nur die achte diatonische Saite eines Tones, die seine eigentliche Octave ist, sondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechs- zehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieselbe vollkommene Weise mit dem Grundton harmoniren.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenste Harmonie; aber eben darum hat sie auch den wenigsten harmonischen Reiz. Der Grundton bloß mit seiner Octav angeschlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer ist es, wenn er von seiner Quinte oder von seiner Terz begleitet wird; weil man in diesen beyden Fällen die beyden Töne besser unterscheidet, und dennoch eine gute Uebereinstimmung derselben empfindet. Deswegen sagen die Tonsetzer, die Octave klinge leer, und verbieten sie, wo nur eine Hauptstimme ist, anders zu setzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird sie auch in dem begleitenden Generalbaß ofte weggelassen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt; weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher komme es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf oder absteigend, z. E. also



gegen andere consonirende Intervalle sehr matt klingen, und in dem Satz scharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reihe solcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruck etwas fürchterliches erfordert, sehr gute Wirkung, wie man in dem Graunischen furchtreflichen Chor *Mora &c.* aus der Oper *Iphigenie*, sehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton ist $\frac{2}{1}$, oder $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{2}$ u. s. f. und an diesem Verhält-

niß darf nichts fehlen, sonst wird sie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieses eigen, daß sie nicht anders, als rein erscheinen darf.

O - d - e.

(Dichtung.)

Das kleine lyrische Gedicht, dem die Alten diesen Namen gegeben haben, erscheint in so mancherley Gestalt, und nimmt so vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich scheint, einen Begriff festzusetzen, der jeder Ode zukomme, und sie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Rosenstrauch sind kaum so viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieses Gedichtes von der hohen pindarischen Ode bis auf die scherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es scheint daß die Griechen den Charakter dieser Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen bestimmt haben. Die neuern Kunstrichter geben Erklärungen davon, und bestimmen ihren innern Charakter; aber wenn man sich genau daran halten wollte, so müßte man manche pindarische und horazische Ode von dieser Gattung ausschließen.

Nur darin kommen alle Kunstrichter mit einander überein, daß die Oden die höchste Dichtungsart ausmachen; daß sie das Eigenthümliche des Gedichtes in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht sind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menschen unterscheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet sich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieses ist nicht so zu verstehen, als ob zu jeder Ode mehr poetisches Genie erfordert werde, als zu jedem andern Gedichte; daß Anakreon ein größerer Dichter sey, als Homer: sondern so, daß die Art, wie der Odendichter in jedem besondern Falle seine Gedanken und seine Empfindung äußert, mehr poetisches an sich habe, als wenn derselbe Gedanken, dieselbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epischen, oder eines andern Dichters, wahr an den Tag gelegt worden. Was er sagt, das sagt er in einem poetischen Ton, in lebhaften Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein anderer Dichter. Mit einem Wort, er entfernt sich in allen Stufen weiter von der gemeinen Art zu sprechen, als jeder andre Dichter. Dieses ist sein wahrer Charakter.

Deß

Deswegen aber ist nicht jede Ode erhaben, oder hinreichend; aber jede ist in ihrer Art, nach Maaßgebung dessen, was sie ausdrückt, höchst poetisch; ihr Ausdruck, oder ihre Wendung, hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung setzt, oder doch sehr einnimmt. Um dieses zu fühlen, lese man die zwanzigste Ode des ersten Buchs vom Horaz. Mercurius hat sich selbst bey dem Dichter zu Gast; in der gemeinen Sprache würde dieser ihm geantwortet haben: du kamst kommen, wenn du mit schlechtem Wein, als dessen du gewohnt bist, vorlieb nehmen willst. Ein Dichter, der sich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieses etwas feiner und witziger sagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen sapphischen Ton verträgt: und indem er ihn in einer hohen poetischen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es ist also nicht die Größe des Gegenstandes der besungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffes, darin man den Charakter dieses Gedichtes zu suchen hat; es erhält ihn allein von dem besondern und höchstlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einen Lichte sieht, darin sie die Phantasie und die Empfindung reizet. So leicht es ist das Charakteristische dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, so schwer ist es, dasselbe durch umständliche Beschreibung zu entwickeln.

Da sie die Frucht des höchsten Feuers der Vegetierung, oder wenigstens des lebhaftesten Anfalls der poetischen Laune ist; so kann sie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieser Gemüthszustand kann seiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem solchen Zustande alles übersieht, was nicht sehr lebhaft rühret, so sind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder; jeder Ausdruck entweder erhaben, hyperbolisch, stark, und von lebhaftem Schwung, oder von besonderer Annehmlichkeit; alles Bedachtliche und Gefuchte fällt da nothwendig weg. Darum ist auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchst natürlich für diesen außerordentlichen Zustand des Gemüthes, darin man nichts sucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorstellungen von selbst, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entstanden ist, nicht durch methodisches Nachdenken,

sondern der Lebhaftigkeit der Phantasie und des Witzes gemäß. Es ist darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, den ein zergliedernder, oder zusammensetzender Verstand entwickelt, aber eine den Gesetzen der Einbildungskraft, und der Empfindung gemäß, nach welcher der poetische Zauber des Dichters, insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung, oder sanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und sehr merkwürdige Schilderung des innern Zustandes, worin ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine besondere Veranlassung auf eine kurze Zeit ist gesetzt worden. Man wird von diesem sonderbaren Gedicht einen ziemlich bestimmten Begriff haben, wenn man sich dasselbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigsten, schönsten, oder lieblichsten Farben der Dichtkunst ausgeschmückte Ausrufung vorstellt.

Wir müssen aber nicht vergessen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein so außerordentlicher Zustand, wie der ist, da man vor Fülle der Empfindung singt und springet, (dies ist wirklich der natürliche Zustand, der die Ode hervorgebracht hat) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verursachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wollklang und Rhythmus, als bewährte Mittel die Empfindung zu unterhalten, und zu stärken, zu Hülfe. (*) Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiset, wie viel Kraft das Melodische des Sylbenmaaß habe, um den Dichter in seiner Laune zu unterhalten. (*) In der Gemüthsblage, worin der Odenmacher sich befindet, spricht man gerne in kurzen, sehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer sind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher ist zu vermuthen, daß jede wirkliche Ode, sie sey hebräischen, griechischen, oder celtischen Ursprunges, in dem Klange mehr Muth verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieses liegt in der Natur. Als man nachher, die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunst machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechischen Dichter fand mancherley Gattungen desselben. (*) Die Anordnung der Verse in Strophen, die nach einem Mus-

(*) S. Melodie, Satz, Rhythmus.

(*) S. die Worte de zu der ersten Sammlung der Gedichte der Frau Karfchin

(*) S. Sylbenmaaß, Versart.

fallen möchte, zu singen: er läßt uns nicht merken, warum er diesen Wunsch äußert. Gleich dünkt ihn er höre den Gesang der Muse, die gekommen sey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber igt erzählt er uns, wie er in seiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumschweifend eingeschlafen, von wilden Tauen mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren sicher zu liegen. Doch scheint er uns merken zu lassen, daß er diese Wohlthat den Musen, seinen Schutzgöttinnen zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort die Musen, für seine Beschützerninnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern seiner Landgüter sicher herumirret. Ihnen verdankt er, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgestürzten Baum erschlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entferntesten fruchtbarsten Länder reisen, und sich unter die wildesten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäsar und sagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er igt die Ruhe sucht, sie im geheimen Umgange mit den Musen finde, rühmet sie, daß sie Lust daran haben, ihm gelinde Rathschläge einzusüßen. Denn kommt er auf den Krieg der Tüanen, bey dem er sich lang aufhält, und scheint uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterstützt, einen leichten Sieg über sie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn gestanden. Dieses leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht, ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmächtige Stärke durch fluges Ueberlegen, den Segen der Götter gewinne, und von großer Wirkung sey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß sie alle Macht, die auf Unrecht abzieht, verabscheuen, und erwähnet zur Bestätigung dieser Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Hyges, oder Briaräus, den verwegenen Orion, den Typhdeus, den Titus und den Virithous betroffen. — Und damit ist die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenstand, oder was für ein Gedanken den Dichter so lebhaft gerührt hat, daß er in einem so feurigen Ton, erst die Colliope vom Himmel ruft, denn so sehr gegen einander absteckende Vorstellungen in diesem Gesang vereinigt. Von den Auslegern des Horaz, sagt einer dieses, ein anderer etwas anderes, und einige getrauen sich gar nicht das Räthsel auf-

zulösen; so sehr versteckt ist ofte der Plan des Oden-dichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan sehr versteckten Ode verbreiten kann, so will ich meine Gedanken über die Veranlassung und den Plan dieser Ode, hieher zu setzen wagen, den Daxter, wie höhnißch auch unser sonst fürtreffliche Gefner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigstens zur Hälfte errathen hat.

Cäsar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit und zuletzt auch seine Wittprannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz möchte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mecenas, über die Lage der Sachen sich unterreden haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgestoßen seyn, daß diese, auf so große Macht gegründete Herrschaft, vielleicht doch nicht sicher genug sey. Diese Vorstellung rührte den Dichter auf das lebhafteste, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieser Herrschaft eine völlige Sicherheit zu verschaffen wäre. Cäsar müßte die Klasse der Musen in Flor bringen, dabey sich durchaus einer gelinden Regierung befleißigen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiser Ueberlegung veranstalten. Es sey nun, daß der Dichter seine Gedanken hierüber bloß seinem Freund zu eröffnen; oder gar den Cäsar selbst errathen zu lassen, sich vorgesetzt habe, so war allemal die Sache höchst bedenklich, und konnte weder allzu deutlich, noch geradezu gesagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geschrieben worden, zu errathen, was er damit habe sagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Colliope, ist schon zweydeutig: man konnte sie auslegen, daß der Dichter die Göttin um ihren Beystand für diesen Gesang anrufte; aber er meinte es so, sie soll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Gesänge dem Cäsar beyzustehen, und durch Ermunterung vieler Dichter, seinen Zeiten Glanz und mannigfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er sieht auch den Anfang dieser guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar sprechen, er kommt plötzlich auf sich selbst zurück, ohne den Hauptgedanken fahren zu lassen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Musen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden sollte, beschützt haben, und noch beschützen. Dieses ist eine Art Allegorie, wodurch er zu verstehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts

gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, sondern, wie ein unschuldiger Dichter, bloß sich zu ergötzen sucht, sonst keine Ansprüche macht, und jedem seine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieses drückt er sehr poetisch aus, daß die Mäusen ihm sichern Schutz angedeyen lassen. Damit bestätigt er zwei Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung sicher sey, und den, daß der Regent wenigstens den Schein annehmen soll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich so scheint, auf den Cäsar, der auch in diesem Fall sey, weil er sich auch mit den Mäusen beschäftigt, die ihm deswegen Rücksicht und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es wirklich leicht sey, mit Ueberlegung und Weisheit, selbst gegen die Aufsehung einer noch größern Macht sich in Sicherheit zu setzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein sich ihrer Macht auf eine unbesonnene Weise bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben so verdeckt und allegorisch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung, die Götter für die neue Regierung zu interessiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabscheuen und bestrafen.

Dieses ist überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von sehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutsamkeit zu sprechen, und darin gleicht er dem Solon, der sich nährisch anstellte, um dem atheniensischen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr, geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verschiedenen Arten der Ode in Absicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derselben betrachtet. Eben so ungleich ist sie sich selbst auch in Ansehung des Inhalts, oder der Materie, die sie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine, oder erhabene Gedanken, jeder Gegenstand von welcher Art er sey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey bloß darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopstock so feyerlich denkt, von Empfindung so ganz durchdrungen wird, oder eine so hochfliegende Phantasie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein anderer kaum zu einiger Aufmerksamkeit gereizt wird. Wer, als

ein Mann von so einzigem Genie würde einen Stoff, wie der in der Ode, Sponda, ich will nicht sagen in so hohem feyerlichen, sondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Fide anständigen Tone, haben besingen können? Der wahre Odenndichter sieht einen Gegenstand, der mancherley liebliche Phantasien, oder auch wichtige Vorstellungen, oder starke Empfindung in ihm erweckt: tausend andere Menschen sehen denselben Gegenstand, mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf ist mit einer Menge merkwürdiger Vorstellungen angefüllt, die wie das Pulver sehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende schnell entzünden.

Der gewöhnlichste Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht außerordentlichem Genie zum Singen erweckt, ist von leidenschaftlicher Art, und unter diesen sind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeinsten. Die beyden erstern sind allen Ansehen nach die ältesten Veranlassungen der Ode, so wie sie es vermuthlich auch von Gesang und Tanz sind, die allem Ansehen nach ursprünglich mit der Ode verbunden gewesen. Der noch halb Wilde so wie der noch unmündige Mensch äußert diese Leidenschaften durch Hüpfen, Frohlofen und Jauchzen. Ein feyerliches Trauern, das bey dem noch ganz natürlichen Menschen in Heulen und Wehklagen ausbricht, scheint hienächst auch Oden veranlassen haben; durch Nachahmung solcher von der Natur selbst eingegeben Oden, ist der Stoff derselben mannigfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Absicht auf ihre Materie in dreyerley Arten einteilen. Einige sind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beschreibung oder Erzählung der Eigenschaften des Gegenstandes der Ode; andre sind phantasiereich und legen uns lebhaft Schilderungen von einer feuerigen Phantasie entworfen vor Augen; endlich ist eine dritte Art empfindungsvoll. Am öftersten aber ist dieser dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermischet. Zu der ersten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgesänge, wovon wir die ältesten Muster in den Büchern des Moses und in den hebräischen Psalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieser Art, wiewol sie in einem ganz andern Geist gedichtet sind: inögemein aber sind sie nichts anders, als höchst poetische Betrachtungen zum Lob gewisser Personen, oder gewisser Sachen. In diesen Oden zeigen die Dichter sich als Männer die urtheilen,

die

die ihre Beobachtungen und Meinungen über wichtige Gegenstände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrschende Affekt ist Bewunderung, und ofte sind sie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantasiereiche Beschreibungen, oder Schilderungen gewisser Gegenstände aus der sichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blandusische Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andre dieses Dichters. Man sieht, wie dergleichen Gesänge entstehen. Der Poet wird von der Schönheit, eines sichtbaren Gegenstandes mächtig gerührt, seine Phantasie geräth in Feuer, und er bestrebt sich, das, was diese ihm vormahlt durch seinen Gesang zu schildern. Bisweilen ist es ihm dabey bloß um diese Schilderung zu thun, wodurch er sich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenstand in ihm verursacht hat, nährt: andermal aber veranlaßt das Gemählde bey ihm einen Wunsch, oder führet ihn auf eine Lehre, und diese sezet er, als die Moral seines Gemähldeß hinzu. (*) Von dieser Art ist die Ode des Horaz an den Sextius (*) und viel andre dieses Dichters. Sie scheint überhaupt die größte Mannigfaltigkeit des Inhaltes für sich zu haben. Denn die natürlichen Gegenstände, wodurch die Sinnen sehr lebhaft gereizt werden, sind unerschöpflich, und jede kann auf mancherley Art, ein Bild einer sittlichen Wahrheit werden. Diese Oden sind auch vorzüglich eines überraschenden Schwunges fähig, durch den der Dichter seine Schilderung auf eine sehr angenehme, meist unerwartete Weise auf einen sittlichen Gegenstand anwendet, wovon wir Kleins Ode auf den Schmerlenbach zum Beispiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruck mitzutheilen, den dieser Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir sehr angenehm überrascht, wenn wir sehen, daß alles dieses bloß auf das Lob seines Weines abzieht; denn der Dichter sezet am Ende seiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein lieber Bach

Mit meinem Wein sollst du dich nicht vermischen.

Die dritte Art des Stoffs ist der Empfindungsvolle. Der Odenndichter kann von jeder Leidenschaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Als denn besingt er entweder den Gegenstand der Empfindung und zeigt uns an ihm das, was seine Liebe, sein Verlangen,

Zweyter Theil.

seine Freud oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite seinen Unwillen, Haß, Zorn und seine Verabscheuung verursacht; die Farben zu seinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, sie sind sanft und lieblich, oder feuerig, finster und fürchterlich, nachdem die Leidenschaft selbst das Gepräge eines dieser Charakteren trägt: oder er schildert den Zustand seines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenschaft, die ihn beherrscht, woben er sich begnügt den Gegenstand derselben bloß anzuzeigen, oder auch nur erröthen zu lassen. Gar ofte mischt er bepläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Bestrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apostrophen, in sein Lied. Seine Lehren und Sprüche sind allemal von der Leidenschaft eingegeben, und tragen ihr Gepräge. Darum sind sie zwar allemal nachdrücklich, dem in Affekt gesetzten Gemüthe sehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend stark und wahr, andermal aber hyperbolisch, wie denn die Leidenschaft insgemein alles vergrößert oder verkleinert, auch ofte nur halb, oder einseitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung gesetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenschaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite sieht, wenn er ein Mann ist, der tief und gründlich zu denken gewohnt ist; da giebt die Empfindung seinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt sie zu wahren Nachsprüchen, gegen die Niemand sich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichsten sind die Oden, darin dieser dreyfache Stoff abwechselt; da der Dichter von einem Gegenstand lebhaft gerührt, jede der verschiedenen Seelenkräfte an demselben über; da Verstand, Phantasie und Empfindung bald abwechseln, bald in einander fließen. In diesen herrscht eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenstand erweckt, der uns da in einem mannigfaltigen Licht auf eine höchst interessante Weise vorgestellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beispiele zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorstellung, die Aeußerung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen diese Beispiele aus dem Horaz, als dem bekanntesten Odenndichter wählen.

Die eilfte Ode des ersten Buches ist nichts anderes, als dieser Satz: es ist klüger das Gegenwärtige zu genießen, als sich ängstlich um das Künftige zu bekümmern. Er ist auf die kürzeste und einfachste Weise in eine Ode verwandelt. Diese Verwandlung wird dadurch bewirkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den besondern Fall dieser Person mit Wärme und lebhaftem Interesse anwendet, daneben alles mit starken poetischen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buchs ist die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiser Mann sich weder durch das anscheinende Glück zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jedem kleinen Anfall des niedrigen Glücks kleinmüthig machen läßt,“ höchst poetisch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er diese Lehre in einem warmen dringenden Ton einschärft. Erst wird sie in einer kurzen sehr mahlerischen Allegorie vorgetragen.

*Redius vives, Licini, neque altum
Semper arguendo; neque dum procellas
Cautus horrefcis, nimium premendo
Littas iniquum.*

Denn folgt ein affektvolle Anpreisung eines durch Mäßigung glücklichen Lebens, sehr kurz und lebhaft durch ein paar mahlerische Meisterzüge ausgedrückt.

*Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutos caret obsoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius anla.*

Schon diese beyde Strophen stellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter sehr am Herzen, seinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerst die heftige Unruh, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr die ihr drohet, durch zwey höchst treffende allegorische Bilder zu schildern;

*Sapius ventis agitur ingens
Pinus; et celsæ graviore casu
Decidunt turres; feriuntque summas
Fulgura montes.*

hernach seinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiser Mann bey niedrigem und günstigen Glück dessen Veränderlichkeit bedenkt, dessen ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus zieht

er den Schluß, daß ein gegenwärtiges niedriges Glück, eine bessere Zukunft hoffen lasse.

— Non si male nunc et olim
Sic erit.

Zuletzt stellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernsthaften Geschäften den Bogen spannt, sondern auch bisweilen durch den Klang der Cithar, sich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiser Mann sich nicht ohne Unterlaß mit schwereren Geschäften abgibt; und schließt endlich mit der Vermahnung, im niedrigen Glück sich herzhaft, und im günstigen vorsichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer sehr kurzen und fälschlichen Allegorie geschieht.

*Rebus angustis animosus atque
Fortis appare; sapienter idem
Contrahe vento nimium secundo
Turgida vela.*

Hier sieht man sehr deutlich, wie eine gemeine Vorstellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des ersten Buches sehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeständigkeit in der Liebe giebt, zu einer sehr schönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grund nichts sagen, als dieses einzige: du bist eine Unbeständige, die mich nicht mehr anlocken wird. Die Wendung die er diesem Gedanken giebt, und der höchstlebhafteste Ausdruck, macht ihn zur Ode. „Wen magst du nun gefesselt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglückliche weiß nicht wie bald du ihm untreu werden wirst! Ich bin aus deinen Fesseln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine nassen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus gewepht!..“

Man sieht aus diesen Beyspielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den starken Affekt in dem sie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhaft Bilder zur Ode werden. Würde jemand sagen; seitdem Sybaris die Lydia liebt, hauset er die freye Luft und die Leibesübungen zc. so lag ehemals der Sohn der Thetis verstreut; so weiß man nicht, ob er ein satyrisches Epigramma machen, oder bloß die seltsame Wirkung der Liebe an diesem Beyspiel, in philosophischem Ernste zeigen will. Wenn aber dieser Zustand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenschaftliche Empfindung setzt; wenn

wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum stürzest du durch deine Liebe den Spindaris ins Elend? Warum hast er die freie Lust? u. s. w.“ so fühlt jeder sogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenstandes, wenn sich wahre Leidenschaft und starke dichterische Laune darin mischt, zur Ode werden. Nichts anders ist die Ode an die Spindaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Unähnlichkeit eines der Horazischen Landsitz, die er mit der Geliebten zu theilen wünscht. So entstehen auch aus poetischen und bilderreichen Schilderungen des innern Zustandes, darin ein Mensch durch irgend eine Leidenschaft gesetzt worden, die angenehmfesten, die feurigsten, die zärtlichsten, die erhassten Oden.

Dieses kann hinlänglich seyn, um von der Natur und den verschiedenen Charaktern der Ode sich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergessen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunst, Zwang, oder aus bloßer Lust nachzuahmen, ihr Genie in dem Ton der Ode stimmen, und das, was sie mit so viel Affekt oder Laune ausdrücken, nicht wirklich fühlen. Aber der Dichter muß sehr schlau seyn, und seine Ode mit erstaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir seine verstellte Empfindung für wahr halten sollen. Es begegnet ihm sehr leicht, daß das, was er sagt, mit dem Ton, darin es gesagt wird, nicht so vollkommen übereinstimmt, als es in der wirklichen Empfindung geschieht. Selbst Horaz konnte sich nicht allemal so verstellen, daß man den Zwang

(*) L. L. nicht merkte: seine Ode an den Agrippa (*) ist gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von seinem Unvermögen sagt, nicht im Ernst meint. Von solchen Oden kann man nicht erwarten, daß sie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der wirklichen Begeisterung geschrieben worden. Da es aber eine der Eigenschaften des dichterischen Genies ist, sich leicht zu entzünden; so kann auch die durch Kunst, oder Nachahmung entstandene Ode, der Wahren von der Natur eingegebenen, sehr nahe kommen.

Von der Kraft und Wirkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyrisch hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas anstehendes; in der

Ode zeigen sie sich aber auf die lebhafteste Weise: Darum ist diese Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend. Es waren lyrische Dichter, von denen man sagt, daß sie die noch halb wilden Menschen gezähmet, und unwiderstehlich, obgleich mit sanftem Zwange dahin gerissen haben, wohin sie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine besondere Art derselben ist, dieses vor viel andern Werken der schönen Künste voraus, daß sie ihre Kraft auch bey noch rohen Menschen zeigt, da die Beredsamkeit, die Mahlerey und überhaupt die aus verfeinertem Geschmak entstandene Kunst vielweniger popular ist.

Zwar scheint es, daß die hohe Ode sich sehr von dem Charakter, wodurch sie auf den großen Haufen wirket, entferne, da viel Psalmen, pinbarische und horazische Oden ofte den feinsten Kennern nicht verständlich genug sind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieser Entfernung der Zeit, in der so unvollkommenen Kenntnis der alten Sprachen und sehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches sehr schwer scheint, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig gewesen. Denn ist auch ein Unterschied zu machen zwischen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen die nur bey besondern einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzelne Menschen interessirenden Veranlassungen, gedichtet worden. Jene ist das Populare, Verständliche, wesentlich notwendig; bey diesen wird der Zweck erreicht, wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Ode sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm wirklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewisheit erkennen, was für Wirkung gewisse merkwürdige Gegenstände, auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die mannigfaltigen, zum Theil sehr außerordentlichen Wirkungen der Phantasie,

tafte, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern, weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringt durch die Ode, wo sie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheint, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafteste Schilderung des lyrischen Dichters, merkwürdig und unvergesslich; manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gefannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und wirksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannigfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehört unter die schätzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtrefflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier bloß erwähnen, um den Leser auf die höchstschätzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak zu danken haben. (†) Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Odenichter; diese sind: Alcäus, Sappho, Stesichorus, Iblaus, Bacchylides, Simonides, Alcan, Anacreon und Pindar. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzelne Stellen verloren gegangen. Von Anacreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger interessant; weil darin bloß die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspiele

der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewidmet. (*) Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem Trauerspiel kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden, von hohem feyerlichem Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beste vorbereitet sind, den Eindruck mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Ueberlegung hätte kein schicklicheres Mittel ausgedacht den vollkommnen Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anboth. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspielen gelegentlich beygehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken sie seyen mit guter Ueberlegung in das Trauerspiel eingeführt worden; um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Wirkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruck der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstützung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Literatur wol erfahrener Mann, von so reichem Urtheil und so feinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser fürtreffliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odenichter von außerordentlichem Nutzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmerey gesetzt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht, Schrecken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anacreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus heraufsteigen. Hier war also fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunstrichter, Ruhm zu erwerben.

Die

(†) Rob. Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelectiones

Academicæ. Præl. XXV-XXVIII.

men kann, wenn das Gemähl mit Eperweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Ruchöl oder Mahndl, weil diese trofnen, da viel andre gepresste Oele niemals austrofnen. Zu einigen Farben, die schwerer trofnen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beigemischt wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigsten ist, sind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

Oper; Opera.

Bei dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmackt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da um Kinder, oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge, kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchstreizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf eine Scene bey der wir uns selbst vergessen, und für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise, den tummen Pöbel in Schrecken, oder in Verwunderung zu setzen suchen. In dem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeigt, beleidiget wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken: aber so bald man sich jene reizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmack sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist. Ich muß hier wiederholen, was ich schon anderswo gesagt habe. (†) Die Oper kann das Größte und Wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses

Schauspiel beweist den Leichtsinne der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich also nicht entschließen kann, die Oper in diesem Werk ganz zu übergehen; so scheint mir das Beste zu seyn, daß ich zuerst das, was mir darin anstößig und den guten Geschmack beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbesserung dieses Schauspiels an den Tag lege. Poesie, Musik, Tanzkunst, Malerney und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera. Wir müssen also, um die Verwirrung zu vermeiden, das was jede dieser Künste dabey thut, besonders betrachten.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, in dem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekomen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten, gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar diesen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber sie wechseln doch auch mit wahrem historischen Stoff, so wie das Trauerspiel ihn wählet, ab. Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Dichter der Oper, einerley Stoff bearbeiten. Beide stellen uns eine große und wegen der darin verschiedentlich gegen einander wirkenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist, und sich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieses Stoffes, scheint der Operndichter sich zum Geseze zu machen, die Bahn der Natur gänglich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Aug durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannigfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Aug des Zuschauers öfte mit neuen und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge, müssen, wo es irgend möglich dem Zuschauer vor Augen gelegt werden.

(†) In der Abhandlung sur l'Energie in den Memoires de

l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1724. v.

den. Da kann man sich leicht vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff an-
 thun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun;
 wie ofte er das Innere, Wesentliche der tragischen
 Handlung, die Entwicklung großer Charakter und
 Leidenschaften, einem mehr ins Aug fallenden Ge-
 genstand aufopfern müsse. Deswegen trifft man in
 dem Plan der besten Opern, allemal unnatürliche,
 erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an.
 Dies ist die erste Ungereimtheit zu der die Mode auch
 den besten Dichter zwingt. Und wenn es nur auch
 die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anforderung der Sänger.
 In jeder Oper sollen die besten Sänger auch am öf-
 tersten singen, aber auch jeder mittelmäßige und so
 gar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiels-
 gebunden sind und bezahlt werden, müssen sich doch
 ein oder ein paar mal in großen Arien hören lassen;
 die beyden ersten Sänger, nämlich der beste Sän-
 ger und die beste Sängerin, müssen nothwendig
 ein oder mehrmal zugleich singen; also muß der Dich-
 ter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette,
 Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger
 können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley
 Charakter zeigen; der im zärtlichen Adagio, dieser
 im feuerigen Allegro u. s. w. Darum muß der
 Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner
 Art glänzen könne.

Die Mannigfaltigkeit der daraus entstehenden
 Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine
 oder zwey Sängerinnen müssen nothwendig Haupt-
 rollen haben, die Natur der Handlung mag es
 zulassen, oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht
 anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in Liebes-
 handel, wenn sie auch dem Inhalt des Stücks noch
 so sehr zuwider wären. So mußte der beste Opern-
 dichter Metastasio selbst, gegen alle Natur und Ver-
 nunft in die Handlung, die sich in Utica mit Catos
 Tod endigte; zwey Frauenzimmer einflechten; die
 Wittwe des Pompejus und selbst die Marcia Catos
 Tochter; und diese mußte so gar in Cäsar verliebt
 seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt
 werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit be-
 kämen sich hören zu lassen. Wie abgeschmackt Lie-
 beshandel in einer so finstern Handlung stehen, füh-

let auch der, der sonst weder der Ueberlegung noch
 des Nachdenkens gewohnt ist. Damit jeder Sän-
 ger Gelegenheit habe sich hören zu lassen, müssen
 gar ofte Sachen gesungen werden, bey denen kei-
 nem Menschen, weder wachend noch träumend nur
 die Vorstellung von Singen einfallen kann; fro-
 stige, oder bedächliche Anmerkungen und allge-
 meine Maximen. Welchem verständigen oder ver-
 rückten Menschen könnte es einfallen, die Anmer-
 kung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blind-
 lings zuschlägt, sondern seinen Muth zurückhält,
 bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutra-
 gen; (†) oder diese bey aufstossenden Widerwärtig-
 keiten frostige Allegorie, daß der Weinstock durch
 das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende
 Gummi nur aus verwundeten Bäumen, trieft? (††)
 Dergleichen kindisches Zeug kommt bald in jeder
 Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo
 nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Personen,
 die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder
 andrer wichtiger Ursachen halber, die höchste Eil in
 ihren Unternehmungen nöthig haben, sich während
 dem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen,
 erst recht aushusten, und denn einen Gesang anfan-
 gen, in dem sie bald jedes Wort sechs und mehr-
 mal wiederholen, und wobey man die Gefahr und
 die dringenden Geschäfte völlig vergißt. Hat man
 irgend anderswo mehr als hier Ursach mit Horaz
 auszurufen:

Spēctatū admittī rīsum teneatī amīci!

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser
 Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat,
 der hat auch viele Scenen von hundert andern ge-
 sehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche
 Liebhaber, davon einer ins Gefängnis und in Lebens-
 gefahr kommt; denn ein zärtliches Abschiednehmen
 in einem Duett und dergleichen, kommen beynabe
 in gar allen Opern, vor.

Eben so mannigfaltig und so ausschweifend sind
 die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Musik
 herrühren. Diese ist und kann ihrer Natur nach
 nichts anders seyn, als ein Ausdruck der Leidenschaf-
 ten, oder eine Schilderung der Empfindungen, eines
 in Bewegung gesetzten, oder gelassenen Gemüthes.
 Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den ein-
 zigen

(†) *G. Adriano di Metastasio. Att. II. l. 5. Juggio guer-
 riero antico. &c.*

(††) *Ebendasselbst. Att. III. l. 2. Piu bella, al tempo
 usato &c.*

zigen Zweck den sie haben kann, sind die Tonsezer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper wo der Tonsezer nicht Fleiß darauf wendet, sich in das Gebieih des Mahlers einzudrängen. Bald schildert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder das Nieseln eines Baches, bald das Gekirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieser verkehrte Geschmak des Tonsezers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet in den Arien so sehr oft Vergleichen mit Schiffen, mit Löwen und Tigern und dergleichen die Phantastie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beim Tonsezer, Sänger und Spieler die kindische Begierde schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Uthem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Biegbarkeit und Schnelligkeit der Kehle und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit die Schnelligkeit seiner Finger, in blitzenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsezer ihm Gelegenheit geben. Daher entstehen die Mißgebühren von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung so plötzlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glühende Kohlen göße. Daher die unleidliche Verbrämung, wodurch ein sehr nachdrücklicher Ton, in eine reiche Gruppe seiner Tönen so gut eingefast wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geschmak oder Empfindung hat, wird von dem lebhaftesten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder schmerzhaftes Gemüthsblag an den Tag zu legen, und dann plötzlich schöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man sich von Mitleiden über sein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so steht man ihn in einen Marktschreier verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns bloß die raren Künste seiner Kehle zeigen will; und izt möchte man

ihn mit Steinen von der Bühne wegsagen, daß er uns für so pöbelhaft hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleien zu haben.

Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr langweiliger, keine Souhr von Empfindung verrathender Gefänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es soll bald in jeder Scene eine Arie stehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeußerungen der Empfindung besteht, so müßte der Dichter auch Befehle, Anschläge, Anmerkungen oder Einwendungen, in lyrischen Ton vortragen, und der Sezer mußte nothwendig Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger ist, ihn mitten in einer ernsthaften Handlung, da er das Betragen, die Anschläge und Gedanken der darin verwickelten Personen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn diese auf nichtsbedeutende Texte gesetzte Gefänge, sind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoise oder eines andern Tanzes.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erst ein Ritornell, denn fängt der Sänger an ein Stück der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Instrumente ihre Geräusch machen können; denn fängt er auß neu an; sagt uns dasselbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er seine Künste in Passagen, Läufen und Sprüngen sehen und so weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger dem sie zu Theil würde, sich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfachsten Liedes, der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Nun kommt das Unsichliche der äußerlichen Veranstaltung, wodurch so manche Oper ein pöbelhaftes Schauspiel wird. Da begeht man gleich große Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigstens einige Scenen haben, die das Aug des Zuschauers betäuben, die Natur der Handlung lasse es zu oder nicht. Könige kommen ofte mit ihrer ganzen Leibwache ins

Audienz

Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolg stellt sich für einen Augenblick in Parade; weil aber die Unterredung geheim seyn soll, so zieht es auch gleich wieder ab; und nicht selten fängt währenden Abzug, der ofte mit nicht geringen Geräusch begleitet ist, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andremale wird eine Scene durch die Armuth der Vorstellung abgeschmaßt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldschlacht vorstellen, und bewürkt dieses Schauspiel, daß den Zuschauer in Erstaunen setzen soll, mit einem paar duzend Soldaten, die man um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur so wenig seyen: und die fürchterliche Schlacht, wird unter dem Geräusch der Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen, auf die von Papp gemachtten Schilde der Feinde schlagen, und ein dumpfes Geräusch machen. Nicht einmal Kinder können sich bey einer so fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich die Kinderrepen zu rügen, die das höchste Werk der schönen Künste, bis zum Possenspiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze, hab ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen. (*)

(*) Ballet, Tanz, Schauspiel.

Damit mich Niemand beschuldige, daß ich bloß aus verdrießlicher Laune, so viel Böses von der Oper sage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in diesem Punkt gewiß unparteyischen Mannes, des Grafen Algarotti anführen, der seinen Versuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt. „Von allen Schauspielen, die zum Zeitvertreib der Personen von Geschmak und Einsicht erfunden worden, scheint keines seiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn, als die Oper. — Aber unglücklicher Weise geht es damit, wie mit mechanischen Werken, die sehr zusammengesetzt sind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt sich leicht begreifen, warum ein Schauspiel, das natürlicher Weise das angenehmste von allen seyn sollte, so abgeschmaßt und so langweilig wird. Man hat dieses bloß der vernachlässigten Uebereinstimmung der verschiedenen Dinge zuzuschreiben, die zur Oper gehören, dadurch geschieht es, daß sie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung ist: die Täuschung die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen

Dinge entstehen kann, verschwindet: und dieses Meisterstück der Erfindung des Wises, verwandelt sich in ein langweiliges, unzusammenhängendes, unwahrscheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die schimpfliche Namen, die man ihm giebt, und die strenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen, als eine sehr wichtige Sache ansehen, wol verdienen. „ So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre seiner Nation sehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht und wodurch es berühmt worden ist. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruck der schimpflichen Namen, führet er eine spöttische Stelle aus einem englischen Wochenblatt die Welt an, die so lautet: „Wie das Wasser eines gewissen Brunnens in Thessalien, wegen seiner berausenden Kraft in nichts andern, als einem Eselshuf konnte aufbewahrt werden; so kann dieses marte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in solchen Köpfen, die besonders dazu gemacht sind, Eingang finden.“ (*)

Und dennoch hat selbst bey diesen Ungereimtheiten, dieses Schauspiel in einzelnen Scenen mich oft entzückt: mehr als einmal hab ich dabey vergessen, daß ich ein künstliches, in so manchen Theilen unnatürliches Schauspiel sehe, habe mir eingebildet das Weheklagen unglücklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrisen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichsten und durchdringendsten Ausdruck zärtlicher, oder heftiger Leidenschaften, nicht nachgeahmt, sondern wirklich zu hören. Nach solchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauspiel die Oper seyn und wie weit sie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß so herzerührende Dinge mitten unter so viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten auf Einwürfe zu denken, wie dieses Schauspiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindischen Zeugens gereinigt, und bey seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zweck, als der bloße Zeitvertreib ist, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Ursachen, die gleich dem unhintertreiblichen Schiffal, das dem Lauf aller menschlichen Geschäfte seine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wissenschaften und Künsten ihren Schwung und ihren Geist, den man Ge-

M u m m m

nium

(*) Man sehe auch Buchs Vorrede zur Oper Alceste.

nium seculi nennen kann, geben. Gegen diese nicht sichtbar wirkenden Ursachen, vermögen Vorschläge, wenn sie gleich von der reinsten, gesündesten Vernunft gethan werden, sehr wenig. Aber man kann sich nicht enthalten das Muster der Vollkommenheit so bald man es entdeckt aufzustellen, und eine Sache, die durch den Stroom der Vorurtheile und des schlechten Geschmacks umgerissen und verunstaltet worden, wenigstens in der Einbildung, schön zu sehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der festeste Grund um die Oper, als ein prächtiges und herrliches Gebäude daraufzusetzen, war ihre genaue Verbindung mit dem Rationalinteresse eines ganzen Volks. Aber daran ist in unsern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter, als jetzt, von dem Geist entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiele, besonders die griechische Tragödie, die im Grund eine wirkliche Oper war, (*) zu wesentlichen Stücken politischer und gottesdienstlicher Feyerlichkeiten geworden sind. Ohne so hoch in die unabsehbaren Gegenden der süßen Phantasien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbesserungen sprechen, die man der Oper nach der gegenwärtigen Lage der schönen Künste und der politischen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfordert, daß ein von den Mäusen geliebter großer Fürst, die ganze Veranstaltung dessen, was zu diesem Schauspiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geschmak, ein vorzügliches Ansehen besäße, wodurch er den Dichter, Tonsetzer und alle zur Oper nothwendige Virtuosen, nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Forderung ist schwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben.

Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an. Dieser müßte, ohne Rücksicht auf die Sänger und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungereimtheiten verleiten, bloß dieses zum Grundsatz nehmen, „ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hebel, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schicke.“ Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schicklich, wenn nur dieses einzige dabey statt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine schweren Verwicklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht

seyn; weil dieses der Natur des Gesanges zuwider ist, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die singende Laune entsteht, voraussetzt. (*) Schwere Verwicklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verstand, als die Empfindung beschäftigt wird. Wo man Anschläge macht, Pläne verabredet, sich berathschlaget, da ist man von dem Singen am weitesten entfernt.

Also würde der Operndichter von dem tragischen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intrigen und Vorfällen, sondern bloß das, was man dabey empfindet, und was mit verweilens der Empfindung, dabey geredet oder gethan wird, vorstellte. Um dieses kurz und gut durch ein Beispiel zu erläutern, wollen wir Klopstocks Bardier oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sie zeigt. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wolausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwicklung, noch an wahren dramatischen Ausgang.

Man darf nur obenhin Ossians Fingal oder Temora lesen, um zu sehen, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora steht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schifet er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothschaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gefänge ankünften, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung hier mit Gesang anfing. Ihr Fortgang, ihre mannigfaltigen Abwechslungen und Verwicklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey interessiert sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geschildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Ossian im angezogenen Gedichte wirklich finden, sehr mannigfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen; episodische Geschichten in dem höchsten

(*) G.
Gesang.

(*) G.
Tragödie.

sten lyrischen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwei Beispiele nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den besten und bequämsten zu dieser Absicht halte; sondern vielmehr um zu zeigen, wie so gar dieser, so einförmig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheint, sich Opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder bloß angenehme Begebenheit, wober viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kommt bloß darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannigfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise, bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, sie zu äußern.

Eine solche Oper wär allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer wirklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsezer, Sänger und der Verziehrer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schicklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Ehöre, Duette und Terzette, natürlich anzubringen wissen. Ich will, um denen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beispiel einer nach dieser Art behandelten Oper anführen.

Der Fürst Demetrius Kantemir erzählt in seiner Osmanischen Geschichte, daß der Großsultan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währenden schrecklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musterverständiger, die Osmanischen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verstaten, nur ein Wort mit dem Kayser zu reden. Da er hierauf vor dem Kayser

gebracht worden, und dieser ihm endlich befohlen, von seiner Geschicklichkeit in der Musik eine Probe zu machen, nahm er ein Scheschra (das die Griechen Psalterion nannten) in die Hand und sang das zu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit so anmuthiger Stimm und so viel Geschicklichkeit, daß dem Kayser selbst die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl den noch übrigen Einwohnern zu schonen. Diese Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgestellt werden. Der Dichter könnte sich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder bloß der erwähnte Sänger mit seiner Familie, und einigen seiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmsten Einwohner der Stadt, sich versammelt befänden, um die schreckliche Catastrophe zu erwarten. Es ließe sich gar leicht, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, eine sehr natürliche Veranlassung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig sich hierüber in umständliche Vorschläge einzulassen. Der Virtuos, der hier die Hauptrolle spielt, entdeckt seinen in Angst und Schrecken gesetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Versuch zu machen, sie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile steht man von den andern handelnden Personen bald mehrere, bald weniger auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenschaften wechselsweise durch sie zu schildern. Man vernähme, daß der Kayser den Mann vor sich gelassen; einer schmeichelt sich mit Hoffnung, ein anderer nimme seine Zuflucht zum Gebeth um einen glücklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter, nimme voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von seinen Freunden in naher Erwartung des Todes schon Abschied.

Nun kann der Dichter seine Zuschauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallast, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, versetzen, kann den Virtuos seinen Klagelied singen, den Kayser in voller Mühsung seinen geänderten Entschluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohlocken der Erretteten in sehr ruhrenden Recitativen, Sologefängen und Ehören, hören lassen.

Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerley Handlungen dazu ausgesucht, und die Sache selbst auf

sehr mannigfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abentheuerlich macht. Bey Wiederlegung des Einwurfs, daß es überhaupt unnatürlich sey Menschen bey einer ernsthaften Handlung durchaus singend einzuführen; wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen gesehen, daß man einem Menschen, der nie eine gute Oper gesehen hat, durch richtige Vernunftschlüsse beweisen könne, dieses Schauspiel sey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernunftfeind, der eine der besten Graunischen, oder Haffischen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird gesehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftschlüssen abhängt. So ungereimt die Oper scheint, wenn man bloß die fahlen Begriffe, die der Verstand sich davon macht, entwirft, so einnehmend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehört kürzer seyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Musik, wenn sie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache sehr gut zu thun, vollkommen genug ist. Wir wissen, daß Händel, Graun und Haff, um bloß der Unfrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Weltschen Conzerter weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenschaft zu schildern gewußt haben. Wir dürfen also, da doch das Genie nicht von Unterrichte abhängt, nur die Conzerter von Genie vermahnen, ihre Kunst auf die Art, wie diese Männer gethan haben, zu studiren; hiernächst aber sie vor einigen Fehlritten warnen, die selbst diese große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweifung gekünstelt sey, kann dünkt mich auch von dem wärmesten Liebhaber des künstlichen Gesanges nicht gelängnet werden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, daß die Kraft des Ausdrucks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Ausziehungen einzelner Töne, wodurch gar oft anstatt eines, oder zweyer Töne vier, sechs auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieses ist offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbesonnene Begierde der Sänger überall künstlich und

schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Gesanges Nachdruck und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag, oder Nachschlag angegeben würden; so trieben die Sänger ohne Geschmak die Sach allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Conzerter mögen bemerkt haben, daß dieses nicht allemal geschieht, noch mit der Harmonie passend geschehe. Dieses brachte sie vermuthlich auf den Gedanken die ausziehenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun stiegen die Sänger aufs neue an, willkürliche Ausziehungsöne hinzuzuthun, und auch darin gaben die Conzerter nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die ize gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstand, wodurch die Sylben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestellt, und der Gesang auf mehr Einfachheit gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruck der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stücken von bloß lieblichem Inhalt, wo die Empfindung wirklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie größtentheils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör kuzeln. Händel war darin noch mäßig, aber unser sonst so seltrefliche Graun, hat sich von dem Errohm des Vorurtheils zu sehr hinreissen lassen.

Ein eben so großer Mißbrauch sind die so sehr häufigen Läufe, oder sogenannten Rouladen, die in jeder Art an mehreren Stellen und oft auf jedem schicklichen Vocal vorkommen; so daß Unwissende leicht auf die Gedanken gerathen, daß sie die Hauptsach in der Art ausmachen. Man sieht in der That in dem Opern oft, daß die Zuhörer nicht eher aufmerksam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitscher der Lerche, bald das Ziehen und

Schla-

Schlagen der Nachtigall, bald gar das Stürmen der Elemente nachmacht. Doch hierüber ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden. (*)

(*) S.
Zuße

Wir wollen über diese, aus Begierde nach Neuerungen entstandene Mißbräuche noch eine sehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geschmack anführen. „Man muß gesehen, daß ohne diese Neigung die Kunst zu der Vollkommenheit in der wir sie bewundern nicht würde gekommen seyn: aber es ist darum nicht weniger wahr, daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen ist, über den Männer von Geschmack senken. So lange die Künste noch in der Kindheit sind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang. (†)

Endlich ist zu wünschen, daß die Tonsezer sich nicht so gar knechtisch an eine Form der Arien hängen, sondern mehr Mannigfaltigkeit einführen. Warum doch immer ein Ritornel, wo keines nöthig ist? Warum immer ein zweites oft zu sehr absehnender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt, und warum bey jeder Arie ein Zwischenspiel der Instrumente, eine so große Ausdahnung und endlich eine Wiederholung des ersten Theiles? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft ist es noch besser eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemal sehr glücklich das Ritornell weggelassen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geschwächt worden seyn. Die furchtbare Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz schneidende Arie O! Numi Consiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beste Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioso, welches bisweilen von so furchtbarer Wirkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynahe ganz aus den Opern verschwunden; so daß zwischen dem Recitativ, und der so mühsam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwischengattungen des Gesanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es ist kaum

zu begreifen, wie man auf diese mageren Einschränkung des Operngesanges gefallen ist.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das Meiste thut, so kann eine mittelmäßige Oper durch geschickte Veranstaltung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine furchtbare, durch Vernachlässigung derselben, schlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu sagen wäre, ist bereits an einer andern Stelle dieses Werks gesagt worden. (*) Aus demselben kann man abnehmen, wie sehr die äußerlichen Veranstaltungen bey der Oper wichtig sind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist; der Auftritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles was zum Aeußerlichen gehört, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieses zusammengenommen, würket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewirken; die Gemüther sind schon zum voraus so sehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flammen setzt.

Wer dieses recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper, an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiel gesetzt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmack seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wehin der Dichter zieht. Denn muß er mit Verwahrung des Ueblichen, oder des Costumé, alles so einrichten, daß das Aug zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand sind, können jede

(†) Algarotti saggio sopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant

ist, auf dieses kleine Werk, das mit eben so viel Geschmack als Einsicht geschrieben ist.

(*) Im Art. Leidenschaft. S. 696.

dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie sie durch allmähliche Veränderungen entstanden ist, die man mit einem ziemlich unformlichen, mit Musik und Tanz untermischten Schauspiel, das großen Herren zu Ehren, bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wird, vorgenommen hat, ist bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die Ottavio Rinuccini im Anfang des letz verfloffenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die ersten wahren Operen, darin dramatische Handlung, künstliche Vorstellungen verschiedener Scenen durch Maschinen, Gesang und Tanz, zur Einheit der Vorstellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Lustbarkeiten, war noch keine solche Verbindung der verschiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper bloß eine Ergözülichkeit der Höfe, bey besondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbesteigungen und freundschaftlichen Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk; weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiel eine gute Gelegenheit Geld zu verdienen, seyn würde. Und dazu wird sie noch gegenwärtig in den meisten großen Städten in Italien, so wie die comische und tragische Schaubühne gebraucht.

Außer Welschland ist sie an sehr wenig Orten als ein gewöhnliches dem ganzen Volke für Bezahlung offestehendes Schauspiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppe Welscher Operisten in ihren Diensten, und geben in den so genannten Winterlustbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römischen catholischen Kirche gebothenen Fastenzeit, einige Vorstellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieser Erniedrigung bleibt, ist freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieser knechtischen Gestalt die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

Operetten. Comische Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik mit der Comödie vereinigt, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder fünfzig Jahren auf

Zweyter Theil.

gekommen ist, aber seit kurzem sich der deutschen comischen Schaubühne so bemächtigt hat, daß sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiel zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italiänischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonsetzer allein bemüht recht possirlich zu seyn. Man muß gestehen, daß die Musik, ob es gleich scheint, daß sie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruck diene, überaus geschickt ist, das Possirliche zu verstärken und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebärden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein so lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das ist, daß man ins Intermezzo und in der Operette gar ofte hört.

Da das Lachen auch seinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen, sowol der Gesundheit als dem Gemüthe sehr zuträglich ist; so würde man nicht wol thun, wenn man der Musik die Beförderung desselben verbiethen wollte. Es giebt Tonkünstler, die sehr gegen die comische Musik eingenommen sind, und glauben, daß eine so erhabene Kunst dadurch auf eine unanständige Weise erniedriget werde. Aber sie bedenken nicht, daß eine dem Menschen, nach den Absichten der Natur wirklich nützliche Sache, nicht niedrig seyn könne; sie haben nicht beobachtet, daß die Natur selbst bisweilen unter Veranlassungen, die zu erhabenen Absichten dienen, Freud und Lachen mischt.

Man muß demnach der comischen Musik ihren Werth lassen, und nur darauf bedacht seyn, daß sie nicht gar zu herrschend werde, und daß der gute Geschmack sie beständig begleite. Ich stimme gerne mit ein, wenn man den Tonsetzer, der seine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen sucht, daß er mit seinen Instrumenten ein Eselsgeschrey nachahmt, aus der Kunst stoßen will; aber, dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contrast des Ernst- und Scherzhaften, durch wirklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, uns lustig macht.

Seit kurzem hat man versucht die Operette, die anfänglich bloß comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entstehet izt allmählig ein ganz neues musicalisches Drama, welches von gutem Werth

R n n n

seyn

seyn wird, wenn es von geschickten Dichtern und Tonsetzern einmal seine völlige Form wird bekommen haben. Es ist der Mühe werth, daß wir uns etwas umständlicher hierüber einlassen.

Wie die große Oper wichtige und sehr ernsthaftes Gegenstände bearbeitet, woben starke Leidenschaften ins Spiel kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu schildern. Um dieses mit einer schicklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzen den Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäft der Musik gewesen, auch zu fröhlichen gesellschaftlichen Unterhaltungen, es sey durch Tanz oder bloß durch Lieder, das übrige beizutragen. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Opern von gemäßigtem sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und den niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hoffnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das Rosenfest von Hrn. Herman, der Aerndreifranz, und einige andere Stücke von unserm Weiste, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nehmen ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerlei Art, auch bisweilen Arien andringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils, als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlaßt, von jeder Art des lyrischen Inhaltes seyn, nur mußten sie sich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonsetzer mußte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich befehlen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von

so mannigfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf diese Weise würde wirklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sitzlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, woben Poesie und Musik vereinigt wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatischen Schauspielen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuoso von Profession zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man sieht in der That, daß gegenwärtig, seit dem Herr Siller in Leipzig, so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arien in Weißens Opern angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehemals geschehen ist.

Dr a t o r i u m.

(Poesie, Musik.)

Ein mit Musik aufgeführtes geistliches aber durchs aus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, daß hier keine sich allmählig entwickelnde Handlung, mit Aufschlägen, Intrigen und durch einanderlaufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Dratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Drama ist die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Dratorium ist also allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewidmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht, nöthig sind. Man weiß zum Voraus, durch was für einen Gegenstand die Sänger in Empfindung gesetzt werden, und die Art, die besondern Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeigt. Dies alles kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber äußern

auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grund hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den Erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt Ramlers Oratorium vom Tode Jesu, mit dieser

(*) Nach höchst rührenden lyrischen Schilderung an. (*)

der neuen
se Aus-
gabe.

Ihr Palmen in Bethsemane,
Wen hört ihr so verlassen trauern?
Wer ist der ängstlich Sterbende? . . .
Ist das mein Jesus? u. s. f.

Dieses ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Oratorium schickliche Weise, ob sie gleich wenig beachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern bloß Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmackt solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „Du sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht,“ in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beispiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung, aus dem angeführten Stück.

— Wehe! Wehe!

Nicht Retten, Bande nicht, ich sehe
Geißelte Reile! — Jesus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit wohlthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchschneidet
Die Spitze Nero's, und Ader, und Gehelm. u. s. f.

Bei dem durchaus herrschenden lyrischen Ton, hat dennoch mannigfaltige Abwechslung statt. Das Meritativo, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt auf einander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hiebei ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vorkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verjagte Sünder; Menschen von feurer Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende;

denn dadurch bekommt der Tonsezer Gelegenheit jedes Gemüth zu rühren.

Über die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Höhe des Hauptgegenstandes entspringe, oder sich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblick vergeffen, daß die Personen, die er reden läßt zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen die man vor sich hat, keine besondere Anwendung aufs kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Ramlerischen Oratorium,

Heil, auf den der Tod den Röcher ausgeleert,
Hör am Grabe den, der schwächer Trost begehrt!

ob sie gleich, bey einer andern Gelegenheit schön und wichtig seyn möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem bloß besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu, als die Versöhnung des ganzen menschlichen Geschlechtes angesehen wird; so erweckt besonders der erste Blick auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr reichgeschaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange sehlen! u. s. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deswegen in dem besten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsre besten Dichter dagegen fehlen.

Die Musik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen. Hier ist es nicht darum zu thun, schön und annehmlich, sondern durchdringend und erhaben zu seyn. Da wir aber von dem Geschmack der Kirchenmusik in einem besondern Artikel gesprochen haben, so wollen wir hier das, was schon dort gesagt worden nicht wiederholen, sondern nur in eben der guten Absicht, in der vorher das Ramlerische Oratorium in einigen Stücken getadelt worden, auch einige schwere Fehler, in der auf eben dasselbe von dem großen Braun selbst verfertigten Musik began-

gen worden, anzeigen. Die meisten Urien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüstige Puz der Melodien, und an einigen Orten so gar Spieglereyen, die die Empfindung tödten; Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schiken; weil sie gar nichts sagen. Z. B. in der Urie: So siehet ein Berg Gottes zc. eine Passage auf das Wort siehet, und ein langer Lauf auf das Wort strahlen. In dem so feyerlichen Solo: Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda, sind würtlliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen über die Worte überwunden, der Löwe und dem Stamm Juda. Ich verehere den Mann, der mein Freund war, in seiner Asche, so sehr, als jemand; aber über solche schwere Versehen, bey so höchst feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer nicht schweigen. Wenn das warme Interesse für das Wahre und Gute mir diesen Tadel zweyer gegen mich freundschaftlich gesinnter Männer abgedrungen; so ist es auch nicht Freundschaft, sondern würtlliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Urie: Singt dem götlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer fürtrefflicher Stellen dieser beyden Werke nicht zu gedenken.

O r d n u n g.

(Schöne Künste.)

Man sagt von jeder Sache sie sey ordentlich, wenn man eine Regel entdeckt, nach welcher ihre Theile neben einander stehen, oder auf einander folgen. Also bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphysischen Sinne, eine durch eine, oder mehrere Regeln bestimmte besondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehreren Einförmigkeit entsteht. In den Reppen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. ist Ordnung; weil in beyden die verschiedenen Zahlen nach einem Gesez auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entsteht. Man entdeckt es in der ersten Repphe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer ist, als die vorhergehende; und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden ist. Die Ordnung hat also da statt, wo mehrere Dinge nach einer gewissen Regel neben einander stehen, oder auf einander folgen können: sie wird durch die Regel, oder durch das Gesez, nach welcher diese Dinge

neben einander stehen, oder auf einander folgen, bestimmt; und man erkennet, oder bemerkt sie, so bald man entdeckt, daß die Sachen nach einem Gesez verbunden sind, wenn gleich dieses Gesez keine Absicht zum Grund hat und nicht aus Ueberlegung vorhanden ist. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtröpfen. In dieser Folge der Tropfen ist Ordnung, ohne Absicht; die Umstände der Sache bringen es so mit sich, daß jede Tropfe gleich geschwinde auf die vorhergehende folgt. Dies ist hier das Gesez der Folge, durch welches sie Ordnung bekommt. Es kann sich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Absicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdecken alsdenn Ordnung und Gesez der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung sind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Gesez, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, da sagen wir, die Sachen seyen unordentlich durch einander. Dieses sagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entstanden wäre.

Die Ordnung kann sehr einfach, aber sie kann auch sehr verwikelt seyn; weil das Gesez derselben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verschiedene Gattungen der Ordnung, nach Verschiedenheit der Absicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorschreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphysische Betrachtungen vertiefen, sondern bloß bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der schönen Künste davon nöthig hat; so wollen wir hier bloß von den Dingen sprechen, die durch Ordnung eine ästhetische Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf diese Weise läßt sich die Wirkung der Ordnung von allen Nebenwirkungen abgesondert erkennen.

Eine Menge vor unsern Augen zerstreut liegender Feldsteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringsten Grad der Aufmerksamkeit sehen, kann durch Ordnung in einen Gegenstand verwandelt werden, den wir mit Aufmerksamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzelner Theil für sich ästhetische Kraft, sondern ist völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewisse Anordnung dieser Steine,

so hat das materielle, oder das, was jeder Stein an sich hat, keinen Antheil an dieser Wirkung. So haben einzelne Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Amboss nichts, das uns lockt; aber so bald wir Ordnung darin bemerken, besonders, wenn sie metrisch, oder rhythmisch werden, so bekommen sie ästhetische Kraft.

Ganz anders ist es mit solchen Dingen beschaffen, die schon einzeln, jedes für sich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemälde, wo jede Figur für sich schon etwas hat, das den Geist oder das Herz beschäftigt. Wenn in dergleichen Gegenstände Ordnung gelegt wird, so kann daraus eine Wirkung entstehen, wozu nicht bloß die Ordnung, sondern auch das Materielle der geordneten Dinge das ihrige beiträgt.

In dem wir also hier die Ordnung und ihre Wirkung betrachten, geschieht es bloß in so fern sie rein, und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgesondert ist, das ist, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rücksicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Unordnung; denn dieses letztere Wort scheint allemal die Ordnung auszudrücken, die in Rücksicht auf das Materielle der Sachen bestimmt wird. Hier ist sie also gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderstehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Bestimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, so bewirkt sie das, was insgemein Regelmäßigkeit, genannt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Glieder stehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln bestimmt, so daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müssen erfüllt werden, so wird der Erfolg davon schon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entstehen.

Die Ordnung wirkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, Gefallen an demselben, macht ihn faßlich und prägt ihn die Vorstellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, so behält man es nicht in der Einbildungskraft; weil es keine faßliche Form hat. Aber die Wirkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann sich bis auf einen hohen Grad des Wohlgefallens und Vergnügens erstrecken; wenn sie viel Mannigfaltigkeit genau in Eines verbindet, so bewirkt sie eine Art des Schönen, welches sehr gefällt.

Man sieht sehr schöne mosaik gepflasterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußböden, da bloß die Ordnung, in welcher kleine verschiedentlich gefärbte Dreiecke und Vierecke gesetzt sind, eine sehr angenehme Mannigfaltigkeit von Formen und Verbindungen bewirkt. So gar kann durch bloß reine Ordnung schon etwas von sittlicher und leidenschaftlicher Kraft in den Gegenstand gelegt werden. Sie kann etwas phantastisches; aber auch etwas wol überlegtes, etwas sehr einfaches und gefälliges; aber auch etwas verworrenes und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stück vom andern sich bloß durch die Ordnung der aufeinanderfolgenden Schläge unterscheidet, kann allerley leidenschaftlichen Ausdruck annehmen. So mannigfaltig ist die Wirkung der Ordnung.

Der Künstler kann also vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken ist sie das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmacks werden. So gehören viel Werke der Baukunst nur darum unter die Werke der schönen Künste, weil die verschiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geschmak des Künstlers erfunden, sondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander gesetzt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geschmacks nichts, als die Ordnung. In der Musik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die außer einer sehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aesthetisches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epischen Vers, dessen Inhalt nichts ästhetisches hat, durch Ordnung der Sylben einen schönen Klang, wodurch er die epische Würde bekommt. Dergleichen kommen beim Homer nicht selten vor. Schon der niedrigste Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit ist bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geschmacks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunst in eine Rangordnung setzen wollte, so würden dergleichen Werke, die bloß durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von ästhetischen Werth hat, die niedrigste Classe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinnen fallende Ordnung aber schicket sich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; sie werden matt, weil man auf einen Blick das wenige ästhetische, was sie haben, entdeckt: darum ist nichts matter, als ein Ge-

nicht von sehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem schwachen Stoff muß schon durch eine künstlichere Ordnung, darin ein Rhythmus ist, etwas aufgeholfen werden. (*) Das durch bekommen Gebäude, die sonst gar nichts bemerkenswürdiges an sich haben, bisweilen ein sehr artiges Ansehen; dadurch werden Tonstücke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyrische Gedichte, die man ohne diese Zierde, die sie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

(*) S.
Reiz.

Das wichtigste was der Künstler in Absicht auf die Ordnung, die, so wie wir sie hier ansehen, allemal die Form seines Werks betrifft, zu bedenken hat, ist, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemessen sey, damit einem schwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geschehe. Der Baumeister, dem es gelungen wäre für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die schönste und verwikelteste Eurythmie viel kleiner Theile, den Haupteindruck, den das Gebäude machen sollte, schwächen. Wo die Empfindung schon stark getroffen worden, da muß die Phantasie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht ist es aus diesem Grunde geschehen, daß der feine Geschmack der Griechen für den Hymnus, wo das Herz bloß von Andacht und Bewunderung sollte gerührt werden, keine von den künstlichen lyrischen Versarten, sondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere, aber dieser Reiz ist bloß für die Phantasie, und er kann sogar die Eindrücke auf den Verstand und auf das Herz schwächen. Außer dem ist das verwikelte auch nicht so leicht im Gedächtniß zu behalten, als das einfachere. Wo es also darum zu thun ist, daß das Materielle eines Werks fest in den Gemüthern zurück bleibe, da ist die einfachste Ordnung, der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unsere ehemahlige sehr einfache lyrische Versarten bequämer sind, als die künstlichen Griechischen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grund findet man in der Musik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig ist, sie leicht ins Ohr zu fassen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stücke von demselben Cha-

rakter, die bloß zum Spielen für das Clavier gesetzt sind.

Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunst.)

Die Griechen, die wir in der Baukunst zu unsern Lehrern angenommen haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude so, daß meist allezeit die Theile, welche Unterstützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenseiten, oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geschmack, der in dem Gebäude herrschen sollte, waren die Säulen von besonderer Form, von besondern Verzierungen und Verhältnissen, und nach Verschiedenheit der Säulen, wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt, (*) in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die besondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes ist das, was man eine Säulenordnung, oder schlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer solchen Ordnung gehört also die Säule, und das über ihr liegende Gebälk, welches für jede besondere Art der Säule, auch eine besondere Beschaffenheit hat, wodurch sich, so gut als durch die Säule selbst, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

(*) S.
Gebälk.

In der neuern Baukunst werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude gesetzt, als in der alten Baukunst gebräuchlich gewesen, und man sieht, ist keine Gebäude mehr, die, wie viele griechische, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit etwa ein Lustgebäude nach antiken Geschmack im Litten aufgeführt wird. Doch ist selten ein Pallast, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzelnen Theilen Säulen angebracht werden. Man sieht also noch immer die genaue Kenntnis und den guten Geschmack in den Säulenordnungen als einen sehr wesentlichen Theil dessen an, was ein guter Baumeister besitzen muß.

Die Griechen hatten nicht mehr, als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die sie erfunden hatten, die dorische, ionische und corinthische genannt worden. Die römischen Baumeister nahmen sie auch an, und erfanden außerdem eine neue Ordnung, die man die römische, oder Zusammengesetzte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre besondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen

ihnen

ihnen annahmen, und die toscanische nannten, so zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechischen, als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beschaffenheit der alten Ordnungen ist theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derselben, theils aus den Beschreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas, so bestimmtes in ihrem Charakter, daß sie sich allemal von jeder anderer auszeichnet; aber auch vieles das bald jeder der alten Baumeister nach seinem eigenen Geschmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verschiedener Gebäude, nach jonischer Ordnung noch vorhanden sind, so viel Abänderungen dieser Ordnung in viel einzelnen Theilen trifft man auch an. Diese Verschiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft sehr weit. Die ältesten dorischen Säulen sind ohne Füße und sehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom ist nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Arkaden sind aus jonischen und dorischen vermischt, der Unterbalken und Fries aber, sind in Eins zusammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung so bestimmen, daß man sie dadurch leicht von allen andern unterscheiden kann, wie aus den besondern Artikeln über die Ordnungen zu sehen ist; (*) aber Regeln über die Beschaffenheit und Verhältnis aller einzelnen Theile, die überall, oder doch nur von den meisten Baumeistern befolget würden, lassen sich nicht geben; weil darin jeder seinem Geschmak folget. Es haben sich verschiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geschmak und den Verhältnissen der berühmtesten Baumeister unter den Neueren, aufzuzeichnen, und sie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu stellen. Wer ohne Aufwand ein solches Werk zu besitzen wünschet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkgen, das unter dem Titel: *deusliche und geordnete Vorstellung und Beschreibung wie sechs berühmter Baumeister, Palladii, Catanei, Serlii, Vignola, Scamozzi und Branca Säulenordnungen aufzuweisen, von Daniel Statern, in Nürnberg herausgekommen.*

Die verschiedenen Abänderungen aber, die sich in den antiken Ueberbleibseln zeigen, sind aus einigen zum Theil ziemlich kostbaren Werken, darin

diese Ueberbleibsel. mit Ausmessungen abgezeichnet sind zu sehen.

Die vornehmsten Werke in denen die übrig gebliebenen griechischen und römischen Gebäude und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemessen zu finden, sind folgende:

Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Ant. Desgodetz Architecte. (*)

(*) à Paris 1682. fol.

Le plus beaux monumens de Rome ancienne &c. dessinés par Mr. Barbault &c. (*)

(*) à Rome 1761. gr. fol.

Reliquiae Antiquae Urbis Romae, quarum singulas - - - delineavit, dimensus est, descripsit atque in aëre incidit Bonavent. ab Overbeke &c. (*)

(*) Amsterdam 1706. III Vol. fol. mag.

Le Antichità Romane Opera di Gian-Batt. Piranesi Archic. Venet. (**)

(**) 3a Rome.

Del Palazzo di Cesari; sive de regis antiqui Caesar. ædibus; opera posth. di Monsig. Franc. Bianchini Veronese. (**)

1756. IV. Vol. fol. mag.

Les ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi. (***)

(**) in Venedig 1739. fol.

Antiquités d'Athènes. - par Mess. Stuart et Revett. (*)

(**) à Paris 1758. gr. fol.

Les Ruines de Poestum ou de Posidonie dans la grande Grèce par T. Major &c. trad. de l'Anglois. (**)

(*) Lond. 1767. gr. fol.

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens. (*)

(*) Lond. 1768. gr. fol.

Les Ruines de Palmyre autrem. dite Tedmor au désert par R. Wood et Dawkens. (**)

(*) Lond. 1757. gr. fol.

The Jonian Antiquities published with the permission of Dilettanti. &c. (*)

(**) Lond. 1753. gr. fol.

Ich habe mir in diesem Werke zur Regel gemacht bloß die Art, wie unser einheimische Baumeister Goldmann die Ordnungen behandelt ausführlich anzuzeigen, besonders, weil er in der dorischen Ordnung meines Erachtens alles weit schicklicher, als andere eingerichtet hat.

In Ansehung der Höhe und Stärke theilet dieser Baumeister die Ordnungen in zwey Classen, in niedrige, starke, und in höhere und schlanke. Zu jeder rechnet er die toscanische, dorische und jonische. Zu dieser die römische und corinthische. Jede Ordnung der ersten Classe hat eine Höhe von 20 Weideln, wenn nämlich keine Postamente, oder Säulensfüße, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieser Höhe kommen 16

Model

C. S.
Corinthisch
Dorisch
u. f. f.

Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beiden hohen Ordnungen sind von 24 Modeln, das von das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch ist. Einige Baumeister geben jeder Ordnung eine besondere Höhe, so daß von der toscanischen bis zur corinthischen, jede um einige Model höher wird. Denn setzt unser Baumeister auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die schicklichste, fest. (*)

(*) Säulen-
weite.

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren besondern, nicht bloß durch zufällige Zierrathen bestimmten, sondern über ihr ganzes Ansehen sich erstreckenden Charakter, wodurch fünfterley sich sehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Abficht auf den darin herrschenden Geschmak, oder Ton entstehen. Denn nach den Ordnungen muß sich auch alles übrige, was zur Verzierung gehört, richten. Für die zwey schlechtern Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Nutenlein, in den zierlichen setzt er noch Keislein daran. Der toscanischen Ordnung, als der einfachesten und schlechtesten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubt gar nichts geschnitztes daran. Sie schicket sich also für die einfachesten Gebäude, wo bloß das Nothdürftige zur Festigkeit und zu Befriedigung des Auges gesucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuser. Die toscanische Ordnung scheint die Älteste von allen zu seyn, und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, scheint die zweyte, oder dorische Ordnung entstanden zu seyn.

Ihr Charakter soll nach Goldmann in einer männlichen Pracht bestehen, die noch nichts zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichtum zeigt. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorgehenden, macht sie aber meistens theils stark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor, und sind mit Drehschlißen ausgehauen; die Metopen können glatt gelassen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie schicket sich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Massiven, aber mit einer etwas ernsthaften Pracht anzeigen sollen; zu prächtigen Magazinen; Gerichtshöfen, Zeughäusern, Rathhäusern, großen und prächtigen Stadthoren.

Die dritte, oder jonische Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwischen dem schlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfachheit mit feinem, zierlichem Wesen. Sie hat Schnitten und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und sein Dösel ist nicht mehr viereckigt sondern ausgeschweifft. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert seyn. Ueber dem Fries giebt unser Baumeister ihr glatte, aber unten ausgeschweiffte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter scheint einfache, bescheidene Unnehmlichkeit zu seyn. Die Griechen brauchten sie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwärtig wird sie vielfältig zu Kirchen gebraucht; sie schicket sich auch zu Lusthäusern großer Herren, und zu schönen Landhäusern.

Dieses sind die verschiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römische, von den zwey höhern die erste, erweket das Gefühl einer ansehnlichen, schlanken, schönen, aber noch nicht in allem Reichtum des Putzes und der Zierlichkeit erscheinenden Gestalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander stehende Nuppen von schönem Laubwerk, und an den Ecken Schnellen nach jonischer Art. Ueber dem Fries erscheinen mit Laubwerk ausgeschmückte Sparrenköpfe. Durchaus hat sie mehrere und feinere Glieder von mannigfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie schicket sich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die sich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchsten Grad der Zierlichkeit, auszeichnen sollen. Zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Palästen der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch gestehen, daß der Knauff der römischen Säule, ob er gleich sonst ziemlich gut das Mittel, zwischen der schönen Einfachheit des jonischen, und der höchst zierlichen Schönheit des Corinthischen hält, noch etwas schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Ursach ist, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthische Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichtum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule prangt mit drey übereinanderstehenden Nuppen des schönsten Laubwerks, das in der Natur zu sehen ist, aus dem sich unter dem Dösel viele in Schnellenform gewundene Auswüchse der Stiele, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries stehen schön geschnitzte

Dielen.

wenn man will; sie bleibt immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmannischen Werks über die Baukunst, hat eine sechste Ordnung für deutsche Waldste vorgeschlagen, die er die deutsche Ordnung nennt. Sie ist etwas schwerfällig und hat kein Glück gemacht. Das ehemalige Grapendorfsche ist Berendsche große Haus am Dönhofschen Platz in Berlin ist darnach gebaut.

Die Goldmannischen Verhältnisse der Haupttheile der fünf Ordnungen sind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu sehen.

Verhältnisse der Höhen:

	Toscan.	Dorisch.	Ionisch.	Corinth.	Rem.
Der Säulenfuß.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenschaft.	14.	14.	14.	16.	16 $\frac{2}{3}$.
Der Knauff.	1.	1.	1.	2 $\frac{1}{3}$.	2 $\frac{1}{3}$.
Der Unterballen.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1.	1 $\frac{1}{3}$.
Der Fries.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.
Der Kranz.	1 $\frac{1}{3}$.	1.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.

Verhältnisse der Auslauffungen.

	Toscan.	Dorisch.	Ionisch.	Corinth.	Rem.
Der Säulenfuß.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.
Der untere Theil des Stammes.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Theil des Stammes.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{5}{3}$.	$\frac{5}{3}$.
Der Knauff.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{1}{3}$.	1 $\frac{7}{10}$.	1 $\frac{2}{3}$.	1 $\frac{2}{3}$.
Der Unterballen.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{2}{3}$.	1.	1 $\frac{7}{10}$.	1 $\frac{1}{2}$.
Der Fries.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{5}{3}$.	$\frac{5}{3}$.
Der Kranz.	2 $\frac{2}{3}$.	2 $\frac{2}{3}$.	2 $\frac{2}{3}$.	2 $\frac{2}{3}$.	2 $\frac{2}{3}$.

Es wäre zu weitläufig und sehr überflüssig die Höhen und Auslauffungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieses nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geschmak nicht kennen, mit einem Blick die guten Verhältnisse seiner Ordnungen in Haupttheilen übersehen können.

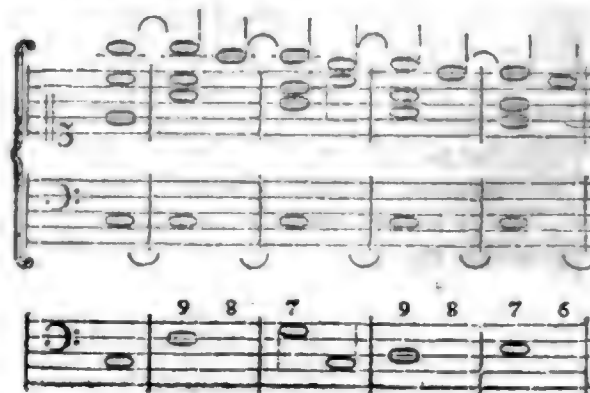
Orgelpunkt.

(Musik.)

In vielstimmigen Kirchenstücken kommen bey Schlußsen ofte solche Stellen, da bey liegendem Basse die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannigfaltigen Gesang fortzuführen: eine solche Stelle wird ein Orgelpunkt genannt, weil die Orgel, welche dabey im Basse bloß den Ton aushält einigermaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor und ist als eine Verzögerung des Schlußes anzusehen.

Da der Bass dabey liegen bleibt, so kann es nicht anders seyn, als daß die obern Stimmen den Gesang meistens durch Dissonanzen hindurch führen. Um sich eine richtige Vorstellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Verhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verschiedenen Verhalte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflöst, sondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Kette wolzusammenhängender Accorde langsam zu der Auflösung übergeht, so entsteht der Orgelpunkt.

Er erfordert aber eine gute Kenntnis der Harmonie, damit diese Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Bassion gehört, dennoch wol zusammen hangen und nichts niedriges hören lassen. Die Hauptsache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Bass wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortschreitung auf den letzten Ton führenden Basse können versehen werden. Dieses wird durch folgendes Beyspiel erläutert werden.



mühskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen (*) original zu seyn und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmack mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. Voltaire ist von mehr, als einer Seite wahrhaftig Original; aber dadurch, daß er den Geschmack eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein witziges Possenspiel zu machen, wird sein Ruhm nicht sehr vermehrt; ob gleich auch darin nicht alles zu verwerfen ist. So hat der Originalgeist, der in Frankreich die Parodien eingeführt hat, dem Geschmack und dem stilllichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichsten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längst verstorbene Engländer Sterne, einen ansehnlichen Rang. In einigen Stücken ist er so sehr original, daß er keine Nachahmer finden wird. Sein Leben des Tristram Shandy wird wol das einzige Werk seiner Art bleiben: aber seine empfindsamen Reisen haben Nachahmer gefunden und verdienen es auch. Denn diese Sternische Art die gemeinsten Vorfälle des täglichen Lebens anzusehen, ist gewiß wichtig und wird manchen Menschen zur genaueren Selbsterkenntniß führen, als jeder andere Weg den man dazu einschlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillschweigen übergehen, warum die Originalgeister so selten sind. Es ist wahrscheinlich, daß mehr die Nachahmungssucht, als eine gewisse Kargheit der Natur in Theilung ihrer Gaben daran Schuld sey. Man sieht Genien, die vollkommen aufgelegt sind, selbst Originale zu seyn, und dennoch von jener Sucht angesteckt werden. Deutschland selbst besitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley sehr vorzüglichen Gaben versehen ist, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original seyn könnte: und doch sehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Gestalten, erscheinen, durch welche der Originalgeist immer durchscheinet. Bald reißt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderot, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem sie sehen, wie allgemein schon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunststrichter dieselben zu Mustern aufstellen; wie so gar aus dem, was diese Werke an sich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden; so getrauen sie sich nicht einen anderen

Weg einzuschlagen. Sie besorgen eine Ode, die nicht horazisch, oder pindarisch, ein Trauerspiel, das nicht nach den griechischen Mustern gemacht ist, möchte bloß darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen sie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Gesetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeist durch diese Besorgnis unterdrückt werden. Denn diese Nation scheint nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich ist, die in den so sehr gepriesenen Zeiten Ludwigs des XIV gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer; weil wir selbst noch nicht lange genug große einheimische Muster vor uns haben: aber es scheint doch bisweilen, daß einige Kunststrichter gewissen Werken deswegen ihren Beyfall versagen, weil sie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigstens Zuversicht in seine Kräfte, steht dem Genie wol an, und es nimt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunststrichter, ruft ihm ein unparteyisches Publicum das sapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

Originalwerk.

(Schöne Künste.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunstwerke, denen man diesen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copey ist. Im ersten Sinne kommt dieser Namen den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künstlers eigenem Genie entworfen, und nach seiner Art bearbeitet und nicht copirt ist, wenn es sonst gleich in dem Wesentlichen seines Charakters nichts originales hat. In der ersten Bedeutung ist z. B. Klopstocks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeister. In dem andern Sinn ist jedes Werk, dessen Urheber bey Verfertigung seinen eigenen Gedanken, wenn sie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben sollten, gefolget ist, und bey der Ausarbeitung eben nicht sorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In diesem Sinne sind alle Trauerspiele des Racine Originale; denn keines ist übersetzt und in fremdem Geschmack bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzelne Stellen, nachgeahmt sind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahren Trieb des Kunstgenies, aus wirklichem, nicht nachgeahmtem, oder verstellter Empfindung entstanden sind. Nämlich, die wahren Originalkünstler arbeiten gemeinlich aus Fülle der Empfindung; weil sie einen unwiderstehlichen Trieb fühlen, das was sie wirklich in der Phantasie haben, oder was sie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunst an den Tag zu legen. Hingegen geschieht es auch, das ein Werk nicht durch die Empfindung des Künstlers, sondern durch fremde Vorstellung veranlaßt wird, ein Werk des Vorsetzes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begierde ist. Jene könnte man im Gegensatz dieser Originalwerke nennen.

Man sieht leicht, wieviel Vorzüge diese Originale vor den Werken, die es nicht sind, haben müssen: sie sind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verstellter nicht wirklich vorhandener Empfindungen sind. Jene lassen uns allemal die Natur, diese nur die Kunst sehen. Ein Dichter der von einem Gegenstand bis zur lyrischen Begeisterung gerührt worden, und denn singt, weil er der Begierde das was er fühlt auszudrücken, nicht widerstehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruck des Zustandes seines Gemüths ist. Ein andermal aber fordern außer der Kunst liegende Veranlassungen eine Ode; oder er selbst stellt sich vor, er sey in einem Fall, in eine Lage, darin er nicht ist, sucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich sind, die er aber nicht wirklich hat, und in dieser angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entstehen, das uns mehr die Kunst, als die Natur sehen läßt. Ein solches Werk ist etwas betrügerisches, damit man uns, bloß um die Kunst zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeister machen bisweilen solche Werke; die denn freylich weit unter den wahren Originalen sind, die aus dem vollen Gefühl ausfließen. Der schlaue Künstler sucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlte man bey der Horazischen Ode auf den Baum, und an der Ramlerschen auf das Geschütz, Kunst und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernst nicht so gar sehr auf den Pflanzler des Baumes zu schimpfen, wie er sich anstellt: hier ist mehr Spaß, denn Ernst. Mit völliger Heiterkeit des

Gemüthes, nahm der Dichter sich vor, sich anzustellen, als wenn der gehabte Schrecken ihm solche Empfindungen verursacht hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odenmacher sey.

Auf die Originalwerke der ersten Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächst vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umständliche Betrachtung derselben einzulassen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite Original seyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung desselben kann Original seyn. So ist in redenden Künstlern ein Werk bisweilen bloß im Ausdruck Original, und der Stoff selbst hat eben nichts besonderes. Indessen, wie gering auch der Theil der Kunst, darin das Werk Original ist, seyn mag; so ist ein solches Werk immer schätzbar, weil es wenigstens etwas von der Kunst erweitert.

Wir müssen noch besonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künste sprechen. Die Gewinnsucht hat eine Menge Copieen unter Originale gestellt.

Es ist also für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich ist, oder ob man es wenigstens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entscheiden, ob ein Werk ein Original ist, oder nicht?

Die Erfahrung hat diese Frage noch nicht entscheidend beantwortet, da man gewisse Zeugnisse hat, daß wirklich Kenner vom ersten Rang sind betrogen worden. Es ist vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemälden, oder geschnittenen Steinen, wo nicht Copieen für Originale gehalten werden. Man ist so gar über einige Werke der ersten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Besitzer sich schmeicheln das Original zu haben, wirklich besetzt. Vasari versichert, daß Julius Romanus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, ob gleich er selbst an den Gemäldern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, lassen sich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeigt, und von dem fürchtamen und gesuchten in der Copie sagt, ist weder sicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein sehr feines Gefühl an, dessen Gründe und Regeln sich nicht beschreiben lassen.

Mit

wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieser einsichtsvolle Mann gezeigt hat, worin der Eeltische Barde mit Homer übereinkommt, Lesartoni aber in seiner italänischen Uebersetzung vielerley poetische Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen seinem Urtheil nach der Eelte den Griechen übertrifft; so werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder seinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde sich überhaupt sehr betrügen, wenn man von unserm Barden schlechte erzählende Lieder, ohne Poesie, Enthusiasmus und sitzliche Schilderungen erwartete, wie etwa die historischen Lieder und Romangen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden sind. Ofsians Heldenlieder sind wahre Poesie, in der reifsten Gestalt. In seinen zwey großen Epopden, *Jingal*, und *Temora* ist Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeisterung, höchst malerische Schilderung des Sichtbaren, sehr nachdrückliche und bestimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruck der Empfindungen, der bey ernsthaften Gelegenheiten höchst pathetisch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen sehr reizend ist. In diesen Stücken, die der wahren Poesie zu allen Zeiten und unter allen Völkern wesentlich sind, kann unser Barde, es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeigt sich natürlicher Weise, wie bey jedem andern, der besondere persönliche Charakter mit dem allgemeinen seiner Zeit vermischt. Deswegen wird unser Barde, wenn er gerade den persönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, sich dennoch in einer ganz andern Gestalt zeigen. Und wir finden uns durch diese besondere Gestalt des Dichters sehr angenehm überrascht, da wir etwas ganz anderes sehen, als das, dessen wir gewohnt sind. Im epischen Gedicht sind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neueren, jeder nach seinem besondern Genie, gefolget sind, so sehr gewohnt, daß wir uns bey Lesung der Heldengedichte des Ofsians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worin Homers Art, von der Ofsianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläufigen Unternehmungen aufgelegt, standhaft, listig und ver-

schlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und prahlerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zweck. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte, besaßen Reichthümer, die sie habfüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtigen Spiele, Aufzüge und Feibesübungen; dabey große Redner und schöne Schwärzer. In der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäften ceremonienreich und umständlich. Die sanfteren häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spielte bey ihnen eine schlechte Rolle. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens, waren hauptsächlich die Dinge, wozu dies Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk, gegen das, unter dem Ofsian gelebt hat; so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gefängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläufige Unternehmungen; Ofsian sehr kurze und wenig verwinkelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwundung und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten statt hatte. Wir sehen da weder Belagerungen noch Zersöhrungen, noch weitläufige Pläne der Unternehmungen. Nach dem Uberglauben seiner Zeit mischt Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menschlichen Unternehmungen; bey Ofsian ist alles bloß menschlich. Träume und Erscheinungen verstorbener Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen, vertreten bey ihm die Stelle des übernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feste, weitläufige und förmlich studirte Reden, sehr umständliche Beschreibungen jeder Feyerlichkeit and bald jedes erheblichen Gegenstandes; ceremonienreiche Anreden und Vorschäften; alles dieses findet sich beyhm Homer eben so natürlich, als es von Ofsian übergangen wird. Selten steht uns dieser andre Gegenstände vor das Gesicht als die Personen selbst und ihre Thaten; die Scenen, wo er sie aufführet sind ein Thal mit einem durchströmenden Fluß; eine Seefküste mit Felsen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachsen, eine natürliche Grotte, eine Halle oder

ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden, wo die Waffen der Krieger und die Harpsen der Barden aufgehängt sind. Jeder dieser Gegenstände wird in den wenigsten Worten, aber durch meisterhafte und mahlerische Zeichnung, uns ganz nahe vor's Aug gebracht; so daß wir selbst uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr sehen, als er sagt. Eben diese Sparsamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er seine Personen sprechen läßt. Alle Homerische Personen bis auf ein Paar, sind Redner, oder gar Schwätzer, die Oßianischen eilen so viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweisen, kein umständliches Erzählen, sondern kurze Eröffnung dessen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigsten Vortschaffen, die ein Griech mit sehr viel schönen Worten und in künstlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrücklich und vollständig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbiethen soll, erscheint, und sagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Ewaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihn huld-
gen! Willst
Liebliche Gläßen begehrt er und deine Gemahlin, die
Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm diesen Beweis von deinem unmännlichen
Arme,
Führer und lebe sohin dem Winke von Ewaran ge-
horsam (†).

Dieses ist eine der längsten Reden bey Gesandtschaften. Noch kürzer ist die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrscher
von Lochlin.
Eucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblau
lichte Rüksahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all sein Ge-
leit an.
Nie soll ein Fremder den reizenden Strahl von
Dunseich (*) besitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem hasti-
gen Fuße

(*) Eucul-
lins Ge-
mahlin.

(*) Ein
Hund.

Meines Quaths (*) entstellen.
Bey Vortschaffen, deren Inhalt und Antwort man
errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht

(†) Fingal II. Buch. Ich führe die Stellen nach des
P. Denis Uebersetzung an, die freylich durchgehends so

sprechen. Cairbar ein Heerführer sendet den Bar-
den Olla (diese sind insgemein die Herolde) um
nach der Gewohnheit dieser Völker den Osear, einem
feindlichen Heerführer, zum Fest einzuladen. Aber
weder Cairbar, noch der Dichter legen dem Herold
eine Red in den Mund. Der Dichter sagt:

Iho kam Olla mit seinem Gesang: Zum 8-ten Cairbars
machte mein Osear sich auf.

Die feyerlichsten Feste, werden in zwey Worten
beschrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal
ein Fest. Die ganze Beschreibung hiervon ist fol-
gende:

Aber die Seite von Mora siehe Iho die Führer zum
Mahl

Alle versammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme
von tausend

Eichen. Es wandelt die Kraft der Muscheln (††) ins
Runde. Den Kriegern

Glänzet die Seele von Lust.

Diese Kürze herrscht überall, es sey daß der Dichter selbst spreche, oder daß er andere reden lässe. Und darin ist der Vortrag mehr lyrisch, als homerisch-episch. Denn sogar viel zur Handlung nöthig wendig gehörige Dinge, werden, wo man sie errathen und selbst hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein schneller, wahrhaftig lyrischer Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oßian's Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht so wol um die umständliche, als um eine nachdrückliche Schilderung, der Haupthandlung selbst, und des Einzelnen, zu thun war. Sein Zweck ist allein die Schilderung seiner Helden; dies war des Barden Amt: Homer läßt sich in tausend Dinge ein, die aus andern Absichten da sind. Daher entsteht meines Erachtens der größte Unterschied in der Manier beyder Dichter. Oßian's Epopöe, als ein vor unsern Augen liegendes Gemählde betrachtet, ist unendlich weniger reich an Gegenständen, und an Mannigfaltigkeit der Farben, als die Homerische; aber die Zeichnung ist dort Kühner, Licht und Schatten, bey sehr guter Haltung, ablesender. Die ganze Epopöe des Barden besteht aus wenig und gegen die Homerische verglichen, sehr einfachen Gruppen, und so mußte sie

was weniger kurz ist, als Macphersons Prose.

(††) Das Getränk, das aus Muscheln getrunken ward.

Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wälder
Stimmen der Vögel.

(*) Zes-
sora VII
Buch. Tages Getreisch — (*).

Und dieser im Streit so fürchterliche Held, hat ein
Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und voll
Bescheidenheit. Man denke nach, ob folgende
Büße dieses Urtheil bestätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finsterner,
trostiger und grausamer Fürst, hatte einen Einfall
in Irland gethan und Fingal war auch mit einer
Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjäh-
rigen König in Irland Hülfe zu leisten. Vor der
Hauptschlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuch-
lich war, den Swaran freundschaftlich auf ein Mahl
eingeladen; aber dieser hatte die Einladung brutal
abgeschlagen. Diesen Swaran überwand Fingal in
einem Zweikampf, nahm ihn gefangen und übergab
ihn zweien seiner Helden mit dieser Empfehlung:

— Bewahret

Lochlins Geblüthern! Er gleicht an Stärke den zahl-
losen Bogen

Seiner Meere. Sein Arm ist Meister im Kampfe,
von altem

Heldengeschlechte sein Blut. Du, meiner versuchtesten
eister,

Gaul! und Oslan! du, der Vleder Gewaltiger! thut
auch

Freundlich zum Bruder der Angabacca! Durch eure
Gespräche

(*) Fing-
gal V Buch. Schwinde sein Trübsinn dahin. (*)

Aber der wilde Swaran war nicht zu besänftigen.
Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gast-
mahl gezogen ward, erschien er in finsterner Traurig-
keit da. Dieses schmerzet unsern Helden, er sagt:

(*) Dies-
ser war der
Hauptbater
de Fingals. Ullin (*) Erhebe den Friedengesang, — — —

Hundert Harfen die will ich hier nahe. Sie sollen mir
Swarans

Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlassen;
Denn tetner

(*) Fing-
gal VI B. Schied noch traurig von mir. (*)

Die Art wie Fingal dem überwundenen Feind den
Frieden anbietet und ihn mit seinen Heere von sich
läßt, ist so großmüthig, daß der wilde Swaran selbst
davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenig-
stens die Schiffe an, die ihre Mannschaft verlohren
hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,

Sagte der König: noch irgend ein Land mit Hügeln
besetzt,

Nimmt sich Fingal zur Eade, genugsam mit seinen
Geblüthen

Seinen Wäldern und Hirschen beglückt.

Auf die edelste Art tröstet er ihn noch.

Alles dein Gramen, o Swaran hinweg! Auch wenn sie
besiegt sind.

Wirden die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllt
zuweilen

Tief in die südlichen Wolken ihr Antlitz; doch blühet sie
wieder.

Ueber die grasigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen unter der
Abschiedsrede, die den bescheidenen Helden in seiner
Größe zeigt:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel

Seiner Größe bestiegen der Ruhm von Swaran und
Fingal.

Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem
Gesichte

Wird man mehr hören den Schall von unsern Schlach-
ten. Die Gräber

Selbst, die werden verschwinden und Jäger verge-
bens den Wohnsitz

Unserer Ruhe die Glühendurch suchen.

Eben diese Großmuth und Bescheidenheit zeigt
unser Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie be-
leidigend auch der überwundene Feind mochte gewes-
sen seyn. Um den höchsten Contrast in Charaktern
zu fühlen, erinnere man sich der Wuth mit welcher
Achilles gegen den Hector getobet; weil dieser seinen
Freund im Streit erlegt hatte: und denn setze man
Fingals Betragen gegen Cuthmör den Irlandschen
Hector, den ersteren im Zweikampf überwunden und
gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar
nach dem Sieg sagt der Held zum überwundenen Feind,
der den Abend zuvor den Ullan, Fingals geliebtes
Sten Sohn mit eigener Hand umgebracht hatte;

— Nun folge zum Hügel

Meines Mahles mir nach! Gewaltige liegen nicht
immer.

Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Gesichte,
Jauchzet nicht über des tapferen Fall.

Aber es findet sich, daß Cuthmör tödtlich verwundet
ist. Er bezeuget sein Verlangen nahe bey seinem
Wohnsitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König

König! du redest vom Grabe? die Seele des Helden
entschwirgt sich!

Oskan! Ueber den Geist von Eathmor, dem Freunde
der Fremden

Komme mit Strömen die Freude! (†)

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Cha-
rakter des Helden in folgender Stelle: Aldo, einer
seiner Vasallen wird mißverguldet und gieng zu
Fergthonn König von Sora in Scandinavien über,
der Fingals offenkundiger Feind war. Dort verliebt er
sich in die Königin, einführt sie, kommt wieder
nach Hause, und erkühnet sich bey Fingal gegen die
ihm nachfolgenden Scandinavier, die nun Fingals Ge-
bieth anfallen, Schutz zu suchen. Dieser empfängt
ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schuldigtiges Herz, —

— Ich sollte dich schützen vor Soras getränktem
Zürnenden Herrscher? — Wer wird mein Volk in sei-
nen Gewölben

Künftig empfangen? Wer laden zum vorzüglichem Mahle?
Nun Aldo,

Aldo! die niedrige Seele den Schlimmer von Sora ge-
raubt hat? —

Suche dein hügllichtes Heimath, unmaßhige Rechte!
Dort mögen

Deine Vrotten dich bergen! Du bringst uns die trau-
rige Noth auf

Wieder den düstern Gebirger von Sora zu kämpfen!
O Trennmors (*)

Herrlichkeit Schatten! wenn kommt das letzte von Fin-
gals Gefechten?

Witten in Schlachten erblickt ich den Tag, und wandte
zu meinem

Grabe nur blutige Strige! Doch niemals bedrückte den
Schwachen

Dieser mein Arm. War jemand gewehrlos, dem
schonte mein Eisen.

Morden, Morden! die Stürme, die meine Gewölbe
bedrängen,

Schweben vor mir! wenn einstens in Treffen mein
Stamm dahin ist.

Keiner in Selma mehr wohnen; denn werden die Feigen
widerwalten. (*)

Solche Menschlichkeit und an einem solchen Helden!
Auf eine höchst rührende Weise zeigt er diese hohe
Gemiethsart, da er ist seinen Enkel Oskar, Oskans
Sohn, der eben die ersten Proben seiner Tapferkeit

(†) Mächtig Oskan soll den Eathmor gleich nach seinem

Tode besänftigen, weil nach dem Aberglauben selbiger Zeit,

abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichsam
einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewunderung
und Nührung lesen:

Hierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —

Dem Bliz von deinem Stahl den sah ich, und freute
mich meiner Erzeugten. O! folge

Folge dem Ruhme der Väter, und was sie gewesen das
werde!

— O beuge bewaffnete Stöße,
Jüngling! und schone des schwächeren Armes. Begegne
den Feinden

Deines Volkes wie reißende Ströme; doch stehet um
Rettung

Jemand zu dir, dem sey du wie Pflanzen umschmei-
chelnde Lüfchen.

Also war Trennmors und Trathal gesinnt, so denket auch
Fingal.

Jeden Getrunknen beschützte mein Arm, und hinter
dem Blize

Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung
bereitet. (*)

(*) Fingal
III Buch.
Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die
diesen großen Charakter bezeichnen, aufzählen. Oskan
hat seinen erhabenen Vater in wenig Worten ge-
schildert:

— Du gleichst im Frieden

Frühlingslüfchen, im Kriege den Strömen vom
Berge. (*)

(*) Emma,
sa IV B.
Weniger groß, aber doch noch bis nah ans Erha-
bene tapfer und edelgesinnt sind die meisten von
Oskans Helden, so wol von seiner, als von feindli-
chen Nationen Eelischen Stammens. Und bey
dieser allgemeinen Uebereinstimmung treffen wir doch
eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit sehr wol ge-
gen einander absteckender Charaktere. So wenig
Grund hat es, daß vollkommene Charaktere sich
nicht für die Epopöe schiken, (*) daß wir bey Oskan
wenig andere antreffen, und doch wird man von
Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Em-
pfindung zur andern immer fortgerissen. Bey Lesung
seiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies vers-
etzt, so wie wir in der Ilias uns in beständigem Ge-
tummel der hitzigsten und kühnsten Männer befinden.

Bescheidenheit, bey der höchsten Ruhmbegierde,
und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Willig-

ppp pp 3

keit

ein solcher Gesang des verstorbenen Seele gleich zum sel-
ligen Orte der Helden vergangener Zeit empor hebte.

(*) Dieser
war Fin-
gals Ur-
vater.

(*) In der
Schlacht
von Sora.

(*) E. Cha-
rakter S.
198.

keit und Mäßigung im Glük, erstaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchste Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erscheinen, treffen wir bey den meisten celtischen Helden an. Die letzte der erwähnten Gesinnungen, ist der herrschende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchstes Gut ist ein ehrenvolles Grab und ein bey demselben gesungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch sind diese gebornen Krieger höchst empfindsam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, schwarze über eine weiße Brust wallende Locken, eine schöne Stimme, erwecken in ihnen ein süßes, aber dabey sehr sitzames Gefühl. Es kommen in Osians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmste und sitzameste Weise behandelt. Doch herrschet in dem Charakter und in den Unternehmungen seiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erscheinen sehr oft in der Rüstung junger Helden, in der sie dem Geliebten folgen. Aber höchst angenehm und überraschend ist insgemein die Entdeckung, die sie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beispiele hiervon, die zugleich beweisen, daß Osian auch im Angenehmen es mit den besten Dichtern aufnehmen kann.

Gingal hatte seine Söhne Osian (unsere Barden) und Toscar ausgesandt, um an den Ufern des Erenasstroms ein Siegeszeichen zu setzen. Als sie damit beschäftigt waren wurden sie von Carul einem benachbarten Oberhaupte zu einem Fest eingeladen, dabey Toscar sich in Colnadona, des Oberhauptes Tochter, die den Gästen durch ihren Gesang und Harfenspiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Lustjagd angesetzt. Der Zufall mit dem der Dichter seinen Gesang schließt, wird von ihm also erzählt:

— Da kam uns

Aus den Gebüsch ein Jüngling entgegen. Ein Schild
und ein Speerschaft

War sein Gewehr. O du flüchtiger Stral! sprach
Toscar von Lutha:

Sage, was bringt dich hieher? Unwohnt in Colna-
mon der Frieden

Colnadona die glänzende Saptenerweckerin? Einstens
Wohnte das glänzende Adulett am wasserreichen Col-
lamon!

Seufzte der Jüngling: Sie wohnte! doch ist durch
Streift sie die Wästen

Von dem erzeugten des Königs begleitet, der ihrem
Gemüthe,

Als es im Saale den Blük versandte, die Freyhelt ent-
führt hat,

Toscar fiel ein: o erzählender Fremdling! und hast du
des Kriegers

Wege bemerkt? — Er muß mir erliegen! den wölfsen
den Schild, den

Trist du mir ab! — Er erschachte den Schild in Er-
bitterung — Ein jarter

Busen empfand sich hinter dem Schilde, dem Busen des
Schwanes

Wenn er vom schnelleren Schwallen sich hebt an Weiße
vergleichbar.

Colnadona die Saptenerweckerin war es, des Herrschers
Tochter. Sie warf ihr blaues Aug auf Toscar
und liebte ihn. (*)

(*) Colna-
dona.

Diese Entdeckung ist, wie manche dieser Art bey
unsere Barden, bloß überraschend und angenehm:
folgende aber höchst pathetisch:

Comal ein Schottischer Krieger liebte

Galvina des mächtigen Conlocks
Älteste Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne
nicht ungleich,

Glänzender schwarz, als die Schwinge des Raben von
Haaren. Kein Hild blieb

Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es züchte die
Söhne

Ihres Bogens am Binde des Halmes. Der liebenden
Blise

Fanden sich oftmals einander. Sie zogen vereinet auf
Waldwerk,

Ihres Gefühlers vertraulicher Inhalt war süß und ge-
sellig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einstmals trafen Comal und Galvina, die beyhm Jagen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zusammen. Der Jüngling erblickte einen Hirschen auf der Höhe. Er bittet die Schöne in der Grotte sich etwas zu verweilen, bis er den Hirschen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geschichte erzählt der Barde so.

Comal! — — Ich fürchte den düstern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er besuchet die Grotte von
Ronan.

Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre
mein Scheurer

Kehe bald wieder! — Entsetzt auf Mord den Hirs-
chen entgegen.

Aber

Aber indessen entschließt sich die Tochter von Conloch
den Treusum
Ihres Vuhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder be-
deckt

Mit dem Geschmeide des Kriegs verläßt sie die Grotte.

Nun glaubet
Comal den Gegner zu sehn. Ihm pochet das Herz; er
entfärbt sich;
Flüster toirde um ihn her. Er belasset den Bogen; der
Pfeil zischt.

Ach Salbina! sie sinkt in ihr Blut! Nun stürzt er zur
Grotte

Während, und rufet die Tochter von Conloch — Die
einsamen Felsen

Starren versumme — Weln süßes Vergnügen wo bist
du? — O! Antwort —

Endlich erblickt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil ist
darinnen —

Meine Salbina! dich hab ich erlegt? und vergeht ihr
am Busen. (')

(Fingal
II B.

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der
Erzählung deren wir oben erwähnt haben. Die
Schöne hat die Grotte kaum verlassen, da Comalsie
verkleidet steht. Dann sagt uns der Dichter nicht,
was dieser, da er sie in der Grotte vergeblich gesucht,
gedacht habe. Wir sehen ihn gleich wieder an dem
Orte wo Salbina gefallen ist. Denn ist Comals
Klage, so kurz, wie der tödtende Schmerz es erfo-
dert. Wie viel Verse würde hier nicht ein poetischer
Schwäzger wie Ovidius, verschwenden haben?

Der Lieblingslof unsers Bardens scheint das pa-
thetische zu seyn, worin er ganz färrrefflich ist. Man
wird in dieser Art nicht leicht etwas schöneres an-
treffen, als die Stelle von Gills Tod im VI Bu-
che des Gedichts Temora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man trifft auf je-
der Seite dieser färrrefflichen Bardens Gesänge auf
Stellen, deren Schönheit man anzupreisen Lust süß-
let. Was hier gesagt worden ist ohne Zweifel hin-
länglich denen, die ihn noch nicht kannten, schnell die
Hand danach auszustrecken, und denen, die ihn schon
aus der Hand gelegt, Lust zu machen, ihn wieder
vorzunehmen.

D u v e r t ü r e.

(Musik.)

Ein Consül, welches zum Eingang, zur Eröff-
nung eines großen Concerts, eines Schauspiels,
oder einer feyerlichen Aufführung der Musik dienet.

Dieses, und daß diese Art in Frankreich aufgekom-
men sey, zeigt der Name der Sach hinlänglich an,
der im Französischen eine Eröffnung, oder eine Ein-
leitung bedeutet. Lilli verfertigte solche Stücke um
vor seinen Opern geschielet zu werden, und nachher
wurde dieses Schauspiel meistens mit einer
Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen,
die sie aus der Mode brachten. Doch nennet man
in Frankreich noch izt jedes Vorspiel vor der Oper,
eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von
der ehemaligen Art dieser Stücke hat.

Weil diese Stücke Einleitungen zur Oper waren,
so suchte man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu
geben, Mannigfaltigkeit der Stimmen, und beynahe
das Neueste, was die Kunst durch die Instrumen-
talmusik vermag, dabey anzubringen. Daher wird
noch izt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur
für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Da sie nichts anders als eine Einleitung ist, die
den Zuhörer für die Musik überhaupt einnehmen soll,
so hat sie keinen nothwendigen und beständigen Cha-
rakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt
werden, daß er den Charakter der Hauptmusik, der die
Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folg-
lich anders zu Kirchenstücken, als zu Opern, und
zur hohen tragischen Oper, anders, als zum ange-
nehmen Pastoral seyn sollte.

Zuerst erscheint insgemein ein Stück von ernst-
haftem aber feurigem Charakter in 4 Takt. Die
Bewegung hat etwas stolzes, die Schritte sind lang-
sam, aber mit viel kleinen Noten ausgezihret, die
feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung
müssen gewählt werden, damit sie in andern Stim-
men in strengern, oder freyeren Nachahmungen
wiederholt werden können. Denn dergleichen Nach-
ahmungen haben alle gute Meister in Ouvertüren
immer angebracht; mit mehr oder weniger Kunst,
nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war.
Die Hauptnoten sind meistens punktiert, und
im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung
ausgehalten. Nach diesen Hauptnoten folgen mehr
oder weniger kleinere, die in der äußersten Geschwin-
digkeit und so viel möglich, abgeloßen müssen ge-
spielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder
mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht
immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feuerigsten
Strohm der Ouvertüre etliche Takte vor, die schmel-
chelnd

chelnd und piano gesetzt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ansnimmt. Gar ofte wird dieser Theil in einzelnen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten; dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Sätzen, von einem, oder einen halben Takt; sondern so, daß der Hauptsatz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Baße vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der großen Tonart ist, indgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Medianten.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Theils ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo sie unter andern Gattungen der Instrumental oder Singstücke vorkommt,

folgen nach der Fuge die meisten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren sind zuerst von Lulli als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach solche Tanzmelodien, ohne Rücksicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen in diese Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren sind in den neuern Zeiten selten geworden; weil sowol die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntniß und Geschmak ersodern, als der gemeine Haufe der Zonseker besitzt. Hiedurch aber ist der gute Vortrag, der jedes Stück vor dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Übung die Ouvertüren sehr vortheilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo sie wie gesagt worden, zuerst aufgekomen sind. Nachher wurden sie auch anderwärts nachgeahmt, besonders in Deutschland, wo außer dem großen Bach, noch andre seines Namens, ingleichen Händel, Fasch in Zerbst und unsre beyden Brann, besonders aber Telemann sich hervorgethan haben.



Palast.

(Baukunst.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürsten bestimmt sind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf die Wohnungen anderer Personen von hohem Stand ausgedehnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Augustus in Rom her, die auf dem Palatinischen Berg stand, deswegen sie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kaiser Palatia genannt wurden.

Die Paläste, als die Wohnsitze der Landesfürsten, sollten sich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande sind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Besitzer angemessenen Charakter auszeichnen, und nicht bloß erweiterte und sehr vergrößerte Wohnhäuser seyn. Sie sind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptstadt, sondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Außerlichen öffentliche Gebäude, sondern die meisten der innern Theile sind noch als öffentliche Plätze anzusehen, auf denen Nationalversammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und besonders auch Gesandten fremder Fürsten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläste ist also zum öffentlichen Gebrauch bestimmt; ein anderer aber dienet zum Privatgebrauch der Fürsten.

Es ist aber leicht zu sehen, daß der Palast nicht nur wegen seiner Größe, sondern wegen der Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse, denen der Baumeister dabey Genüge leisten muß, das schwereste Werk der Baukunst sey. Schon der Umstand allein, daß er sowohl für den Privatgebrauch einer sehr großen Anzahl Menschen, die ein Landesfürst um sich haben muß, als zu öffentlichen Geschäften dienen soll, macht die geküßte Vereinigung zweyer so sehr gegen einander streitender Dinge, schwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernst und die Hoheit der Handlung gleichsam einen tödlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeschicklichkeit des Baumeisters gemeine, oder gar niedrige Vorstellungen aus dem Privat-

Zweyter Theil.

leben, sich unter die feyerlichen Eindrücke mischten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinnen fielen. Großen Herren, und sogar dem Staat überhaupt, ist viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an sie denke. Darum sollte, so viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrscher der Völker dem Aug des gemeinen Mannes für immer verborgen seyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeister die Grundsätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläste hernehmen. Alles muß da groß seyn und den Charakter der Hoheit an sich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieses bedenkt, wird leicht sehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geschmak dazu erfordert werde. Der Palast ist für den Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist; das Höchste der Kunst, und vielleicht ist es noch seltener einen vollkommenen Palast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anderes, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königl. Schloß in Berlin, ob es gleich in besonderen Theilen sehr große architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kaisers Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmak eines wahren Palastes, und so war auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatsammlungen, da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonst ist die Fage dieses Schloßes, so wie sie sich für einen Palast schicket; mitten auf einem erstaunlich großen Platz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der

weilen etwas comisches hat. Die meisten comischen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas seltsam mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen, als übertrieben, oder unnatürlich absteht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, so bald die Vorschrift umständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so viel schlechten Vorstellungen, und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen. Das beste Mittel die Schauspieler zu unterrichten, scheint mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stücke vornehmen, und über die Pantomime derselben, ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stück herausgibt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin sich äussernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Wirkungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Umständliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinstimme, und denn besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Forderungen genug thue.

Durch dergleichen einzeln kritische Beleuchtungen besonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen solcher einzelner Abhandlungen in den Händen der Schauspieler, würden diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst

bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das besondern allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Pantomimische Tänze, oder Ballette, sind solche, die eine wirkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vorstellungen der Alten etwas nahe. Es ist schon anderswo (*) angemerkt worden, daß sie die einzigen Ballette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.

(*) Krit. Ballet.

Parodie.

(Dichtkunst.)

Waren bey den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wol nur einzelne Stellen, dazu ganze Verse, oder einzelne Ausdrücke von ernsthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So ist das Gedicht des Maron, welches Athenäus aufbehalten (*) worin eine Schwelgerey in homerischen, oder dem Homer nachgeahmten Versen besungen wird. Es fängt es völlig in Tone der Ilias an.

(*) Deip. nos. L. IV.

ΔΙΣΤΗ ΜΑΙ ΙΠΠΗ ΜΟΥΝΑ ΠΟΛΥΤΕΡΑ ΚΑΙ ΜΑΛΕ ΤΑΛΛΑ —

Nach des Aristoteles Bericht hat Hegemon von Thasos sie erfunden, nach dem Athenäus aber Hipponax. Gewiß ist, daß das Atheniensische Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieselben ungemein geliebet hat. Daher ist Aristophanes voll von Parodien einzelner Verse der besten tragischen Dichter.

Seinrich Estienne, oder Stephanus hat eine besondere Abhandlung davon geschrieben, die 1575 in Paris gedruckt ist.

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien angekommen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Witzes. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiel Orestes und Pylades aufführen sehen, wobey die Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeugten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiels immer mehr angefüllt, und gleich nach dem Stük ward eine Parodie von demselben vorge stellt, wobey der ganze Schauspiel außerst lebhaft, und das Handeltarischen, oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtsin gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der wirklich ernsthafte, so gar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein französischer Kupfstricher hat uns

längst

längst sehr richtig angemerkt, daß der leichtsinnige Geschmack an Parodien, unter anderm auch dieses verursacht habe, daß gewisse, recht sehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der mäßigen Menschen weit mehr zum Leichtsinne, als zum Ernste geneigt ist, so könnten durch Parodien die wichtigsten Gedichte und die erhabensten Schriften, über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte. Man siehet gegenwärtig auch wirklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlechthin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel. Man kann kaum sagen, ob es schädlicher sey über das Edle und Große mit einer fantastischen Einbildungskraft hinauszuschweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtsin die Schranken der Mäßigung im Lustigen zu überschreiten. Beides ist verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieses ist nur durch die strenge Satyre und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrsamkeit und in dem Geschmack giebt es einen pedantischen Fanatismus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel ist. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beispiel. Aber ohne sie zu so guten Absichten anzuwenden, sie bloß zum Insigmachen brauchen, ist ein höchstverderblicher Mißbrauch. Zum Glück hat der Leichtsin der Parodie unsern Parnass noch nicht angestofft, obgleich hier und da sich Spuren dieser Pest gezeigt haben. Und da sich die Anzahl grünlücher Kunststrichter in Deutschland noch immer vermehrt, so ist zu hoffen, daß sie sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruck dem Mißbrauch wieder setzen würden, so bald das Einreißen desselben zu besorgen sey.

Partitur.

(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstück, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem besondern System, mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen. Die Partitur wird einem ausgeschriebenem Stück entgegengelegt, in welchem jede Stimme, bloß zum Ge-

brauch derer, die sie vorzutragen haben, besonders, und allein gesetzt ist. Die Partitur wird so geschrieben, daß von unten auf die Linienysteme in der Ordnung übereinanderfolgen, in welcher sie in dem allgemeinen System der Töne stehen. Der Deutlichkeit halber müssen die Stimmen so geschrieben seyn, daß nicht nur ganze Takte, sondern auch die Haupttheile derselben durch alle Stimmen senkrecht aufeinandertreffen. Wenn das Tonstück so geschrieben ist, so läßt sich darin alles mit einem Blick übersehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von seinem Werth urtheilen; welches bey einem ausgeschriebenem Stück sehr mühsam wäre. Bey der Aufführung des Stücks muß der Capellmeister, Concertmeister, oder wer sonst an seiner Stelle der Aufführung vorsteht, die Partitur vor sich haben, damit er sogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und so viel möglich dem weitem Einreißen desselben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuosen, die Tonstücke zum Aufführen besitzen, müssen sie ausgeschrieben; Tonsezer aber, die sie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Pasacalle.

(Musik. Tanz.)

Ein Tonstück zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und so genannten halben Charakteren. Der Takt ist 2 und das Stück fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung ist sehr mäßig. Das Stück wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen, und in Handels Saiten ist eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich sind die Pasacallen in den Opern Armide und Iffe sehr berühmt.

Passagen.

(Musik.)

Vom italiänischen Passo und Passagio: sind Zierathen der Melodien, da auf eine Sylbe des Gesanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorstellt, durch sogenannte Diminution, oder Verkleinerung in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müssen alle Töne der Passage, die Stelle eines einzigen

vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehreren Passagen über eine Sylbe.

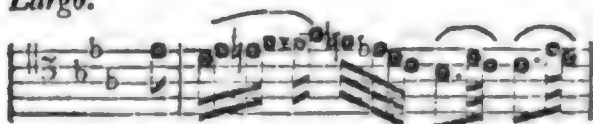
Die Passagen werden entweder von dem Tonsezer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spieler machen sie selbst, wo der Tonsezer nur eine Note gesetzt hat. Dazu werden aber schon Sänger und Spieler erfordert, die außer dem guten Geschmak die Harmonie besitzen, damit ihre Passagen, derselben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Passagen. Einige sind wirklich vom Geschmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil sie den Ausdruck unterstützen; andere sind bloß zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunst zeigen wollen. Diese verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in so fern man das Unsittliche davon vorstellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geschmak beleidigende Sache, Vorstellung thun will. Sie sind Ausschweifungen, wozu die weilschen Sänger auch unsre besten Tonsezer verleitet haben. Besonders sind die sogenannten Bravourpassagen, ungeheure Auswüchse, die wenigstens in Singesachen nicht sollten geduldet werden, es sey denn etwa zum Spaß in comischen Operen.

Daß es Passagen von der ersten Gattung gebe, die zum Ausdruck sehr charakteristisch sind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unsern besten Tonsezern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß sie der singenden Leidenschaft natürlich seyen. In zärtlichen Leidenschaften geschieht es gar ofte, daß man sich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieser Ton eine die Leidenschaft schmelzende Verzeihung verträgt, so entsteht ganz natürlich eine Passage. In folgender Stelle, aus der Arie; Ihr weichgeschaffne Seelen, (*)

(*) In
Grauns
Passion.

Largo.



Bald weint — aus euch der

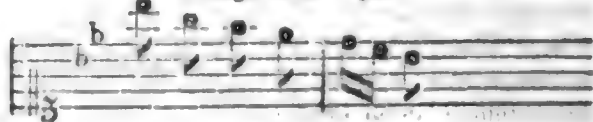


Schmerz; aus euch der Schmerz

sind die Passagen ungemein wol erfunden, um eine schmerzhaft zärtliche Leidenschaft auszudrücken; ob sie gleich hier, um dieses beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte stehen; da der, welcher singt, nicht selbst in dieser Leidenschaft ist. So steht auch im Anfang einer andern Arie, in gedachter Passion,



Singt dem gött — —



— lichen Pro-pheten!

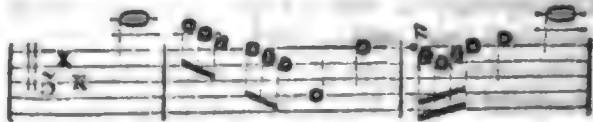
die, sonst sehr abgenutzte Passage, hier zu lebhafterm Ausdruck der Bewunderung sehr gut. Nichts ist geschickter den höchsten Schmerz auszudrücken, als folgende Passage: (*)



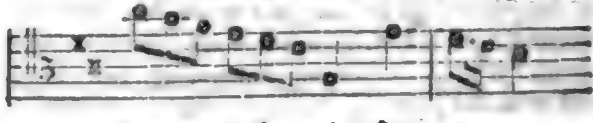
nel mio do - lor — —



Aber in heftigen und schnellströmenden Leidenschaften, und wo das Herz eils seiner Empfindung schnell Lust zu machen; da sind die Passagen selten natürlich. Und da sie im Grunde Verzeihungen sind, und etwas angenehmes haben, so schwächen sie die Heftigkeit des Ausdrucks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Graunischen Arie.



Pa - ven - ti - l' mio - fu - ro - re! pa -



ven - ti - l' mio fu - ro - re.

Nach

nicht scharf; das Sigelae springt, und schwindet leicht, wird auch in der Wärme stumpf, daß also diese Arten jederzeit veränderlich und verderblich sind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gips ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegossen, hatt ich solche in einen Schrank gelegt, und binnen einem Jahre nicht angesehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundere mich darüber, wie der Staub darauf kommen, da doch in den Kasten davon nichts zu sehen war. Ich nehme endlich das sechste Glas aus meinen Microscopio, und entdecke viele Millionen kleiner Insecten, welche die Ausgüsse so durchgraben hatten, daß sie weich waren, wie Krebde: und so ist mirs mit verschiedenem Gips hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Albastre, Frauen-eiß, oder Muschelschalen brennen lassen; er ist allezeit diesen Mangel unterworfen gewesen, so gar wenn ich auch Alaunwasser darunter gemischt; daß also mit dieser Art, Ausgüsse zu machen, nichts zu thun ist.

(*) G.
Abdrücke.
S. 2.

Von der Dauer meiner Abdrücke (*) verspreche ich mir bis jetzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüssen oder vielmehr Abdrucken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allergeringste davon verändert wird; als worüber ich mit unsäglichlicher Mühe raffiniert. Ich hätte zwar sehr viele Massen anbringen können, unter andern auch eine Chinesische, welche ebenfalls dauerhaft ist, allein alle diese Arten haben den Fehler, daß sie schwinden, und würde damit die wahre Größe des Steins, vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgieng.

Viele wollen diese Masse dennoch vor Gips halten; es ist mir dieses aber einerley. Wenn die Abdrücke scharf und accurat sind, von beständiger Dauer und Festigkeit bleiben, so glaube ich meine Absicht erreicht zu haben; welche aber bey purem Gips niemals zu erlangen ist. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß sie nicht naß werden, denn sonst verlieren sie ihren Lustre, ob es gleich sonst nichts schadet: und wenn noch so viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpensel nehmen, und sie abstauben, es wird niemahls stumpf werden. Auf diese Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zweck, den schönen Wissenschaften durch diese Productiones nützlich zu seyn.

Zweiter Theil.

Pastel

(Maleren.)

In Pastel mahlen, (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarbe mahlen) heißt mit trocknen in kleine Stäbe (Pastels) geformten freidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen hält das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Malen mit dem Pinsel. Die Pastelfarben, werden eben so, wie die Reiskohle geführt, aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemähde ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben bloß durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der meistens theils Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemähde, die ohne den Glanz der Gemähde in Oelfarben und ohne die Feinigkeit der Miniaturgemähde, eben so schön, als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgestrichen sind, so müssen diese Gemähde hinter Glas gesetzt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlangt, und von dem bekannten Liautard, sonst auch le peintre Turc genannt, habe ich sehr schöne Portraits gesehen. La Tour, und noch ein anderer Mahler Lauriot haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimniß erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemähde so halten zu machen, daß sie sich nicht auswischen. Ihre Art zu verfahren ist so viel ich weiß, nicht bekannt.

Bei der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist ein besonderes Cabinet von lauter Pastelgemähden davon der größte Theil von der berühmten Rosalba sind. In dieser Sammlung befindet sich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in seiner Jugend von ihm selbst gemahlt, und hebt sich sehr merklich über alle dort befindliche Stücke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu sehen, indem man es ins Aug bekommt.

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedient, werden auf folgende Weise gemacht. Man reibet die Farben trocken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worin sehr wenig Gummi aufgelöst ist, an. Die Farben werden mit Bleigweiß,

Arrr rr

oder

oder auch mit Kreide, oder Talkgips versezt, wodurch man die verschiedenen hellen Tinten erlangt. Diese angemachte Farben werden in runde Sträbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beste Zubereitung der Pastelfarben ist doch ein Geheimniß. Hr. Stupan von Gersbuth ein Basler, der sich in Lausanne aufhält, wird schon längstens für den besten Zubereiter dieser Farben gehalten.

P a s t o r a l.

(BRUPE. Lang.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Consül, das mit der Musette, die wir beschrieben haben, übereinkommt. Es ist von zwey Zeiten, aber die Bewegung ist gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Pastorale von $\frac{3}{4}$ Takt, die völlig mit der Musette übereinkommen.

Man giebt diesen Namen auch anderen Tonstücken, die den munteren aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengesänge haben, folglich Unmühseligkeit und Einfalt vereinigen.

Pastorale werden auch kleine Schäferspern genannt. Ihr Inhalt ist eine galante und angenehme, mit Festlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengebüchtes bleiben, den wir anderswo entworfen haben. (*) Der Tonsezer aber muß sich einer großen Einfalt, und eines naiven unschuldigen Ausdrucks befleißigen. Sie kommen doch nicht sehr ofte vor, und es ist vielleicht auch leichter einen Tonsezer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der sich in dem Pastoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünschen, daß sie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Musik nicht nach und nach ganz von der lyrischen Schau-
bühne verdrängt werde.

Pathos; Pathetisch.

(Schöne Künste.)

In einem allgemeineren Sinn drücken diese griechische Wörter zwar das aus, was wir durch die Wör-

(4) Aber ganz unschicklich ist es, daß man, wie Hr. Riedel verthut, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenschaften und Beobachtungen über deren Ursprung und Wirkung enthält, den Titel über das Pathos vorsezt. Wo

ter Leidenschaft und Leidenschaftlich andeuten. Für diesen Ausdruck hätten wir also der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil sie auch in einer engeren Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schrecken, und finsterner Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein besonderes deutsches Wort haben, so haben wir sie in diesem Sinn als Kunstwörter angenommen. (†)

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finstern Leidenschaften erfüllen. Doch scheint es, daß man bisweilen den Sinn des Wortes auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauer ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in so fern wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstoks Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem pathetischen zu zählen. Die Griechen setzten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensatz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das bloß sanft und angenehm Leidenschaftliche, noch unter das Ethos zu rechnen. Longin sagt ausdrücklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen. (*)

Also bestehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem bloß Un-
gemehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten
Inhalt statt. Die Reden des Demosthenes und
des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, sind
meist durchaus pathetisch; weil sie das Gemüth be-
ständig mit großen Empfindungen unterhalten. Die
Tragödien der Alten sind in demselben Fall. Hinge-
gen wechselt in der Epöde das Pathetische sehr ofte
mit dem Sittlichen, und mit dem bloß angenehmen
Leidenschaftlichen ab. In der hohen Ode herrscht
das Pathetische durchaus.

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchen-
sachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich
selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der
Sterb.

rum nicht über die Leidenschaften? Denn von jenem Titel erwartet man bloß Gedanken über die schreckhaften und tragischen Leidenschaften.

daß wir am Ende der Periode sehr lebhaft davon gerührt sind. Durch jenen unperiodirten Vortrag war dieses nicht zu erhalten gewesen, ob er uns gleich jeden Umstand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unser eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir gelesen haben, in eine Hauptvorstellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müssen wir dieses thun, und die anhaltende Aufmerksamkeit, wohin jeder Umstand, den wir immer mit andern verbunden sehen, abziehe, macht daß wir am Ende die vereinigte Wirkung alles Einzelnen, desto lebhafter fühlen.

Diese Wirkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemälde sehr schwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu sechs oder acht Mann sich vorbey ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Bataillone und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelnen Sätzen abhängt. Die Periode schlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode, ihre vereinigte Wirkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.

Außerdem aber, kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreuung der Aufmerksamkeit hindert und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzelner Vorstellungen, wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannigfaltigen besteht; so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichnend macht. Man

darf nur, um dieses zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten. (†)

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergötze, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folgt keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in so fern statt haben, als sie ohne Bemühung, und suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. So bald die Sprach zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, biethen sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhängend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstaltung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu suchen, war eben so viel als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Gepränge thun. Jederman fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, daß sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geschieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgange ein Redner, der alles was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht zur Anzeit in diese Schreibart ver falle, die auf der Schaubühne größtentheils höchst unnatürlich ist. Es ist ohnedem ein den deutschen dramatischen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß sie zu oft ins periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Untersuchen, wo die periodirte Schreibart statt hat, und wo sie unschicklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veran-

staltetes

(†) Man muß dieses nicht so deuten, als ob ich die naive Einfachheit jener Erzählung verkenne. Hier ist nicht die Rede

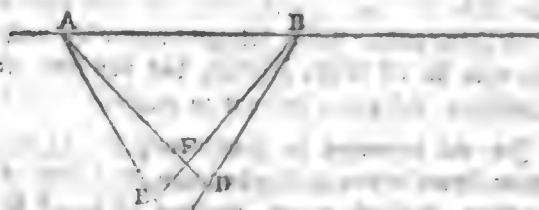
von dem einfachen Ausdruck der Natur; sondern davon, was die Kunst durch Bearbeitung der Schreibart vermög.

liegenden Winkel $e f f'$ sey: Nun ist es leicht zu sehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel sich nach einer andern Seite wenden müßte, so daß $P L D$, oder $H E G$ diese 30 Grade haben müßte. Dieses ist aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen, nach dem Horizont laufenden Linie $K L$ perspektivisch parallel wäre, so darf man nur die Linie $K L$ bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30 , wo sie austrifft, durch den gegebenen Punkt N die Linie $N M$ ziehen. Wäre aber $K L$ mit dem Horizont parallel, so würde es auch $M N$ seyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöst werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur sie seyn, bloß von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben ist; so müssen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage bestimmt ist, auf dem Gemählde perspektivisch zu zeichnen sey.

Um hiezu sich den leichtesten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anstellen.

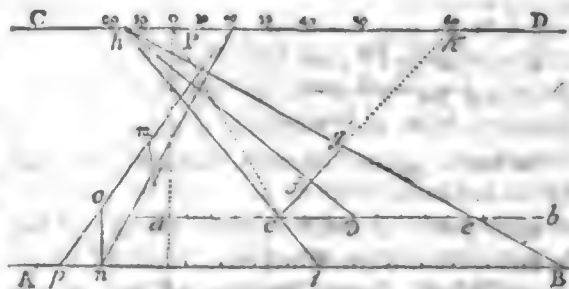
Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwischen zwei andern Parallellinien liegen, einander gleich sind, so müssen auch alle zwischen zwei perspektivisch parallel gezogene perspektivische Parallellinien einander gleich seyn. Wenn man also setzt:



$A B$ sey die Horizontallinie eines Gemählde; so sind die Linien $A C$ und $A D$ einander perspektivisch parallel, und so auch $C B$ und $E B$, folglich muß $C D$ perspektivisch so groß seyn, als $E F$, und so $C E$ so groß, als $D F$. Das ist $C D$ und $E F$ sind die der von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich sind, und so auch $C E$ und $D F$. Dieses ist

der Grundsatz, worauf jede perspektivische Messung der Größen beruhet.

Hierauf muß man auch merken, daß die Fundamentallinie oder Grundlinie des Gemählde zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorstellt. Wenn also diese Linie nach gewöhnlichem Maße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, so ist diese Eintheilung der wahre Maßstab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemessen werden. Wir wollen also setzen:



$A B$ sey die Grundlinie eines Gemählde, $C D$ dessen Horizont, und man habe das eigentliche Maß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief seyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn $a b$ dessen unterste Linie wäre, so darf man nur $a b$ so eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältnis des geringeren Abstandes der Linie $a b$ von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun sey von der auf $a b$ stoßenden Linie $e f$ eine Länge abzuschneiden, die eine gewisse Anzahl von Fuß und Zoll, perspektivisch genommen, habe.

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel $d e f$ gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf $a b$ befindlichen Abtheilung das Maß, das die Linie haben soll von e nach f tragen, damit es eben so groß würde, als $e g$ perspektivisch seyn soll: weil nun $e g$ und $e f$ gleich sind, so sind auch die Winkel $e g e$ und $e f e$ gleich, und aus dem Winkel $g e e$ bekannt. Wir wollen setzen, dieser sey 30 Grade; so ist, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beiden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie $e f$, wie vorher gelehret worden, so daß der Winkel $e f e$ von 75 Graden werde, so wird sie die Linie

wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß wenn die beyden Schenkel eines perspectivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maasß des perspectivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten bis an den Horizont gezogen, dieselben in den Punkten D und B durchschneiden; so muß das Aug nothwendig so gesetzt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Aug gezogenen geraden Linien im Aug in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt R, der von D und B gleich weit absteht, beschreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieser die Linie OP durchschneidet, muß der Punkt P stehen; der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Nithin wird OP die wahre Entfernung des Auges seyn. Denn es ist aus der Geometrie bekannt, daß die auf diese Weise bestimmte Linien PB und PD in P rechtwinklicht zusammen stoßen.

Endlich ist nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das ist über den Punkt P zu finden. In unserer Zeichnung siehet man, daß der Horizont gerade unter den obersten Fenstern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vordern Dachfenster des Hauses C liegt. Da nun das Aug in der obern Horizontalsfläche liegt, so muß seine Höhe über dem Punkt P nothwendig so genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenster auch mit den Bänken der obersten Fenster des Thurmes in einer Höhe liegt. Wollte man diese Höhe in einem absoluten Maasse haben, so müßte man wissen, wie hoch die Dachfenstergiebel des Hauses C über den Grund des Gartens, der hier

die eigentliche Grundfläche der Landschaft ist, liege. Dieses kann nun nicht anders, als durch ohngeföhre Schätzung herausgebracht werden. Man sieht aus der ganzen Bauart des Hauses C, daß es ein großes und schönes Wohnhaus ist; weiß auch, daß gewöhnlicher Weise in Häusern dieser Art jedes Geschoss oder Stockwerk ohngeföhre zwölf Fuß hoch zu seyn pflegt. Also werden die drey Geschosse dieses Hauses von den Kellersfenstern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellersenster und die Höhe der Dachfenster bis oben an die Giebel dazu; so findet man, daß die Horizontallinie ohngeföhre 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und so groß war auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art sich der Richtigkeit dieser Schätzung versichern. An der Vorderseite des Thurmes steht man eine Thür, und Fenster, die eben so hoch, als diese Thür sind. Es läßt sich vermuthen, daß diese Thür und diese Fenster die gewöhnliche Höhe etwa 8 Fuß haben. Also werden die vier übereinanderstehenden Fenster nebst der Thür und den fünf Brüstungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinstimmt.

Auf diese Weise nun hätte man in unsrer Zeichnung die vier wesentlichen Stücke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abstand des Auges von der Tafel, und seine Höhe über die Grundfläche entdeckt. Und aus dem angeführten läßt sich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um diese Dinge zu entdecken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es selten fehlen, wenn nur die Zeichnung wirklich genau nach den perspectivischen Regeln gemacht worden. Von dieser Entdeckung gedachter vier wesentlichen Stücke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumessen. Dieses wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Ansehung der Ausmessung der Winkel, erinnere man sich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont gesagt worden. Daraus wird man sehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB sey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizonte parallel, und beschreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Linie QS. Von dem

Petitsmaitres.

(Kupferstecherkunst.)

Unter diesem Namen, verstehen die französischen Liebhaber der Kupferzeichnungen die Kupferstecher aus der ersten Zeit dieser Kunst, die sie auch sonst vieux maitres, die alten Meister nennen. Den Namen Petitsmaitres haben sie ihnen darum gegeben, weil sie meistens ganz kleine Stücke verfertigt haben. Die Werke der kleinen Meister, die gegenwärtig ziemlich selten werden, sind nicht bloß zur Historie der Kunst, sondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber sehr schätzbar. Meistentheils sind sie, sie seien in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele sind aber auch wegen der sehr guten Zeichnung, schönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdrucks der Charaktere, sehr schätzbar. Die Folge dieser kleinen Meister fängt von der Mitte des XV. Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des XVI. Die meisten dieser Meister waren Deutsche, die besten aus Oberdeutschland und der Schweiz. Darum sollte eine gute Sammlung der kleinen Meister vornehmlich einem Deutschen schätzbar seyn; da sie ein unverwerfliches Zeugnis giebt, daß die Deutschen nicht nur die ersten und fleißigsten Bearbeiter der Kupferstecher und Holzschnittkunst gewesen; sondern, daß überhaupt, wie sich Christ ausdrückt (*), die rechte und wahre Weise der Malerey beynahe eher und besser im Elsaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien geübt worden. Unserer großen Albrecht Dürers, dessen Verdienste bekannt genug sind, nicht zu gedenken, wird man schwerlich von Künstlern der ersten Zeit außerhalb Deutschland so viel und so gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zusammen bringen, als die Sammlung der kleinen deutschen Meister enthält. Unter diesen aber behaupten die drei Schweizer Albrecht Altorfer, Jobst Amman und besonders Tobias Stimmer, einen vorzüglichen Rang.

Zur Belustigung des Lesers, will ich hier noch anmerken, daß die französischen Kunstliebhaber verschiedene Namen der deutschen kleinen Meister auf sehr possirliche Weise verstellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Seon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil sein Zeichen auf den Kupfern die Buchstaben HSB in einander geklungen enthält.

Pfeiler.

(Baukunst.)

Bedeutet jeden langen aufrecht stehenden massiven aber dabei unverzierten Körper, der zum unterstützen, oder tragen einer Last gesetzt ist. Gewölber, Bogen, Decken großer Säle, hangende Bodendecken, werden vielfältig durch untergesetzte Pfeiler gestützt und getragen. Ehe man in der Baukunst auf Schönheit dachte, ward jeder Baum, jede gemauerte Stütze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler ist als die erste rohe Säule der noch nicht verschönernten Baukunst anzusehen. Da er niemals zur Zierde, sondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, so haben die Baumeister weder über seine Gestalt, noch über seine Verhältnisse Regeln gegeben. Man hat runde, viereckige und mehreckige Pfeiler. Sie sind nach ihrer Dike merklich in der Länge verschieden, verlängern sich aber nicht, wie die Säulen, wenigstens sehr selten, obgleich Skamozzi sie immer verlängert hat.

Um aber doch das Nothwendigste dabei zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit sucht, nichts Unstößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben einen Gesims, auf welchen die Last zu liegen kommt; beyde platt und ohne Glieder, zugleich aber überschreitet man die Verhältnisse nicht so, daß die Pfeiler zu dünne und der Last nicht gewachsen, auch nicht zu dide und von übermäßiger Stärke scheinen.

Pfeiler sind überhaupt nach Verhältnis der Höhe dicker, als Säulen, tragen also mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu schwach wären; besonders wo Kreuzgewölber zu unterstützen sind. Man findet in verschiedenen so genannten gothischen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander gesetzten Säulen bestehen, deren zwar jede ihren Knauff hat, alle zusammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knauffen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauff oder Kopf des Pfeilers vorstellt, verbunden werden, und eben so auf einem gemeinschaftlichen Fuß stehen, ob schon jede Säule für sich ihren Fuß hat.

In Bogenstellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen mit Säulen oder Pilastern verziert, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu sehen ist. (*) Die neueren Stadthore in Berlin haben statt der Pfosten darin die Thorangel besetzt

(*) S. Christ's Auslegung der Monogramme, S. 68.

(*) S. Bogenschnitzung.

sind, starke ansehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey dorischen Säulen oder mit Pilastern verziert sind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophäe gesetzt ist; und dadurch bekommen diese Thore ein gutes Ansehen. Man kann eben dieses auch bey Portalen an großen Höfen oder Gärten anbringen.

P f o s t e n.

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst kleine Pfeiler an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befestigt sind. Jede Thüre muß mit Pfosten eingefast seyn, damit sie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, sondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes aussehe, wie schon anderswo erinnert worden. (*)

(*) S. Defang.

P f i h l.

(Baukunst.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört. (*) Den Namen hat es daher, weil ein rundes Rüßen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegenden beschweert, und platt gedrückt wird, ohngefehr diese Form annehmen würde.

(*) S. Glied.

Pharsalia.

Da ich dieses Gedicht nie in der Absicht gelesen habe, um mir eine bestimmte Vorstellung von seiner Art und von seinem poetischen Charakter zu machen, so will ich, statt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufsatz einrücken, den mir ein durch vielerley critische Arbeiten bekannter und verdienstlicher Mann zugeschickt hat.

„Man hat diesem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe streitig gemacht. Es ist aber nicht darum historisch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geschieht, und von Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geschehen ist; noch darum, weil es auf keine absonderliche Sittenlehre gebaut ist; maassen es, wenn dieses erfordert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit sich führt, gewiß in so starkem Lichte zeigt, als immer die Ilias thut. Was obige Beschuldigung rechtfertiget, ist, daß es wenig Exempel in sich hat, wiewol sie

nicht ganz fehlen, wo die Personen reden, angenommen in öffentlichen Versammlungen, und daß die Reden, anstatt aus dem besondern Charakter der Personen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen sind, und zu sehr nach dem Redner schmecken; wiewol sie sonst stark genug und der Römer sehr würdig sind. In der Epopöe müssen öffentliche Geschäfte und Reden selten vorkommen; hingegen die persönlichen Gesinnungen, die besondern Unterhandlungen und Berathschlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entstehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Historie zu; dieses ist der Dichtkunst eigen.

Unter die Nachteile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewißheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannten Sachen unterlegt wird. Und so bald der Poet sich eines historischen Grundes zu seiner Arbeit bemächtigt; so darf man keine andere, als die poetische Gewißheit von ihm fordern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch so jüngst gelebt haben, daß wir selbst, oder unsre Väter sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten und Ehrfurcht und Bewunderung für sie bezubringen. Hundert Historichen von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirthschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzeugen gehört haben, setzen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leser unterhält, denjenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng, und bey den späthern Lesern hat der Lauf der Jahre, das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber man steht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er, nicht aus überströmender Empfindung, sondern, weil er es gesucht, und lange darauf gearbeitet hat, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unser Dichter in Frankreich verschiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzelne Schönheiten, die in Menge bey ihm angetro-

troffen werden, so eingenommen worden, daß wenig daran fehlt, daß sie ihm nicht die erste Stelle unter den Heldebichtern einräumen. Dieses war in der That von Leuten, nach deren Geschmack die Hemiade einen hohen Rang unter den Epöden be-
hauptet, zu erwarten.

Phrygisch.

(Musik.)

Eine der Tonarten der alten griechischen Musik, der die Alten einen heftigen, trozigen und kriegerischen Charakter zuschreiben. Es läßt sich daraus abnehmen, daß diese Tonart nicht die ist, der man gegenwärtig den Namen der phrygischen Tonart giebt. Diese ist nach iger Art zu reden, unser E, und hat so wenig von dem Charakter, den Aristoteles der phrygischen Tonart beilegt (*), daß sie vielmehr ins Allgliche fällt. Die alte phrygische Tonart ist, was man jetzt insgemein dorisch nennt.

(*) Politi-
cor. I,
VIII. c. 5.
u. 7.

Das neue oder heutige Phrygische verträgt beym Schluß die gewöhnliche harmonische Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Drenklang auf H nach E schließen; gerade so, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A ansähe, und in H schließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches, wovon E die Dominante ist.

Piano.

(Musik.)

Wo dieses italänische Wort, das meistens abgekürzt, bloß durch p. angedeutet wird, in geschriebnen Tonstücken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es steht schwächer oder weniger laut, als das übrige soll vorgetragen werden. Damit die Spieler sehen, wie lang dieser schwächere Vortrag anhalten soll, wird da wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren soll, oder forte gesetzt. Bisweilen wird ein doppeltes p. nämlich p. p. gesetzt, welches andeutet, daß dieselbe Stelle höchst sanft oder schwach soll angegeben werden.

Wie ein gewisser Meiser, auch da wo er überhaupt mit Heftigkeit spricht, bisweilen auf einzelne Stellen kommt, wo er die Stimme sehr fallen läßt, so geschieht dieses auch in der Musik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragnen Rede, eine vorkommende zärtliche Stelle durch

Herabsetzung der Stimme und einem sanftern zärtlichen Ton, ungemeln gegen das andere absicht, und desto rührender wird; so wird auch der Ausdruck eines Tonsüßs durch das piano, das am rechten Orte angebracht ist, ungemein erheben. So findet man in verschiedenen Graunischen Operarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruck herrscht, einzelne Stellen, wo die Stimme plötzlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieses geschieht so glücklich, daß man auf das innigste dadurch gerührt wird.

Deswegen ist das Piano am rechten Orte angebracht ein fürtreffliches Mittel den Ausdruck zu erhöhen. Es giebt aber auch unwissende und von aller Urtheilskraft verlassene Tonsetzer, die sich einbilden, ihren unbedeutenden Stücken dadurch aufzuhelfen, daß sie fein oft mit Piano und Forte abwechseln. Daher wiederholen sie dieselben kahlen methodischen Gedanken unter beständiger Abwechselung von Piano und Forte so ofte, daß jedem Zuhörer davor ekel.

Pilaster.

(Baukunst.)

Vierseitige Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verschieden sind, daß sie, nach Beschaffenheit der Ordnung, wozu sie gehören, dieselben Verhältnisse und Verzehrungen bekommen, die die Säulen haben; nämlich dieselben Füsse und Knäufe, auch die Canelluren oder Arinnen. Nur werden sie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr selten werden sie freystehend angetroffen; sondern fast immer in der Mauer, aus der sie nur den achten, oder sechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch jetzt folgt, stehen meist allemal wo eine Halle, oder Säulenhalle vor einer Hauptseite angebracht ist, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaster den Säulen gegen über. An den Ecken der Mäuren aber müssen sie allemal stehen.

Die Pilaster sind in drei Ordnungen eingetheilt, nämlich in die dorische, ionische und corinthische.

Ein griechischer igrischer Dichter, der die Alten durchgehends wegen seiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Die Griechen sagten, Vanusage Windars Pieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delphi befahl den dortigen Einwohnern, daß sie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden,

den, diesem Dichter einen Theil abgeben sollten. Ganze Staaten waren stolz darauf, wenn er in seinen Oden sie gelobt hatte. Für einige Werke, die er zum Lob der Athener gemacht hatte, ward er nicht nur von dieser Stadt reichlich beschenkt; sondern sie ließ ihm auch noch eine ehrente Statue setzen: und als Alexander in dem heiligsten Born Theben, Pindars Geburtsstadt, gesiehet ließ, befahl er, daß das Haus darin, der Dichter ehemals gewohnt hatte, verschont werde, und nahm dessen Familie in seinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeugt bey jeder Gelegenheit, wie sehr er ihn verehrt. Er vergleicht seinen Gesang einem gewaltigen von starkem Regen aufgeschwollenen Bergstrom, der mit unwiderstehlicher Gewalt alles mit sich fortreißt. Ein anderer sehr feiner römischer Kunstrichter urtheilt also von ihm. „Von den neuen Iyrischen Dichtern ist Pindar weit der erste. Durch seinen hohen Geist, durch seine erhabene Pracht, durch seine Figur und Spruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er ist von einer so glücklichen, so reichen und wie ein voller Strom fließenden Beredsamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält.“ (*) Horaz schätzt die Ehre von Pindar besungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen beehrt würde.

(*) Quint.
Inst. L. X.

— Er centum potiore signis
Monere donat. (*)

(*) Od.
L. IV. 2.

Dieser große Dichter lebte zu Theben in Bbottien ohngefähr zwischen der 65 und 85 Olympias. Von seiner Erziehung, den Veranlassungen und Ursachen der Entwicklung und Ausbildung seines poetischen Genies ist uns wenig bekannt: aber dieses wenige verdient mit Aufmerksamkeit erwogen zu werden. Sein Vater soll ein Fischenhändler gewesen seyn, und den Sohn in seiner Kunst unterrichtet haben; von einem gewissen Lusus aber soll er die Kunst die Lyra zu spielen gelernt haben. Das heilige Singen fremder Lieder mag sein eigenes dichterisches Genie angefaßt haben. Wenn es wahr ist, was Aristarchus von ihm und der Corinna erzählt; so scheint es, er habe anfänglich in seinen Gedichten mehr auf den Ausdruck, als auf die Erfindung geachtet. Denn diese schöne Dichterin soll ihm vorgeworfen haben, daß er in seinen Gedichten mehr beredten Ausdruck, als Dichtungskraft zeige: und darauf soll er ein Lied gemacht haben, darin er

seiner dichterischen Phantasie nur zu sehr den Lauf gelassen. (*) Man meldet von ihm, er habe an der pythagorischen Philosophie Geschmack gefunden. Davon konnte seine von Natur schon enthusiastische Gemüthsart starke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeschreibers Pausanias Zeiten, zeigte man in dem Tempel zu Delfi einen Sessel auf welchem Pindar, so oft er dahin gekommen, seine Pöane soll abgesungen haben.

(*) Plut. in dem Traktat: ob die Athener im Krieg oder im Frieden größer gewesen.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch sehr viel andre Gedichte, Pöanen, Bacchische Oden, Hymnen; Dithyramben, Elegien, Trauerspiele u. a. geschrieben. Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in den verschiedenen öffentlichen Wettspielen gesiegt haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig „die höchste Ehre im Volke war ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielte sich (dadurch) heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstreckten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben, hatte es mit dem ganzen Volke zu thun.“ (*) Diese Sieger also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.

(*) Winckelm. Anmerk. über die Geschichte der Kunst.

Für uns sind jene Spiele ganz fremde Gegenstände, und die Sieger völlig gleichgültige Personen. Aber die Art, wie der Dichter seinen Gegenstand jedesmal besingt; die Größe und Stärke seiner Beredsamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingestreuten Anmerkungen und Denksprüche, und der hohe Ton der Begeisterung, der selbst den gemeinsten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenstände in einem merkwürdigen Lichte darstellt; dieses macht auch uns den Dichter höchst schätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kennniß der griechischen Sprache, und der griechischen Literatur überhaupt, als ich besitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Sezung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruck und aus dem, diesem Dichter ganz

eigenen Vortrag, hervorleuchtet. Was man über-
all zuerst an ihm wahrnimmt, ist gerade das, was
auch an unserm deutschen Händel, ich meine Klop-
steden, zuerst auffällt, nämlich der hohe feyerliche
Ton, wodurch selbst solche Sachen, die wir allen-
falls auch könnten gedacht haben, eine ungewöhnli-
che Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unser
Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir
empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten
Sänger hören, der uns zwingt Phantasie und Em-
pfindung weit höher, als gewöhnlich, zu stimmen.
Indem er uns mit Gegenständen unterhält, die für
uns fremd, und nicht sehr interessant sind, treffen
wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann
kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten
und sittliche Gegenstände tief nachgedacht hat, und
sehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo
wir bloß die Einbildungskraft beschäftigt; als ei-
nen Mann von dem feinsten sittlichen Gefühl und
von der reichsten und zugleich angenehmsten Phan-
tasie. Jeder Gegenstand, auf den er seine Aufmerk-
samkeit gerichtet hat, erscheint seiner weit ausge-
dehnten, aber auch tiefdringenden Vorstellungskraft
weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein
ander Mensch ihn würde gesehen haben; und denn
unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und
interessante Weise darüber. War oft aber wendet
er den Flug seiner Betrachtungen so schnell, und
springt so weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum
folgen können.

Aber ich unterstehe mich nicht, mich in eine Ent-
wicklung des Charakters dieses sonderbaren Dichters
einzulassen, die weit stärkere Kenner desselben nicht
ohne Furchtsamkeit unternehmen würden. Wer ihn
noch nicht kennt, der wird in den Versuchen über
die Literatur und Moral des Hrn. Clodius (*) noch
verschiedene andere richtige Bemerkungen hierüber,
mit Vergnügen lesen. Vielleicht wird der berühmte
Hr. Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich
eine schöne Ausgabe dieses Dichters, mit wichtigen
Bemerkungen gegeben hat, in dem zweiten Theile
und dem Charakter desselben ausführlich schildern.

Plagal.

(Musik.)

Dieses Bepwort giebt man gewissen Kirchentonar-
ten, die man ansieht, als wenn sie andern Haupt-
tonarten, welche Authentische genannt werden (*)

(*) S.
Athen-
isch.

untergeordnet, oder von demselben abhängig, wä-
ren. Diese Abhängigkeit ist aber etwas völlig
willkürliches, und hat weiter nichts auf sich, als
die Mode, oder Gewohnheit gewisse Tonsätze so ein-
zurichten, daß wenn eine Parthe oder Stimme, ei-
nen oder mehr Sätze in einer gewissen Tonart vor-
getragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche
Sätze in einer andern Tonart, deren Tonich die Quinte
der vorhergehenden ist, vorzutragen wählt. (V.
nach der heutigen Art zu sprechen), keine Stimme in
C dur angefangen hätte, so müßte eine andere in
G dur antworten. Und in Rücksicht auf diese Bezie-
hung wird die erste Stimme authentisch, die andere
plagalisch genannt. Also kann eine Tonart, die
in einem Stilk authentisch ist, in einem andern Stilk
plagalisch seyn. (Johann Schütz, von der Musik.)

(*) Tonar-
ten des Al-
ten.

Plan.

(Schöne Künste.)

Jedes Werk, das einen bestimmten Endzweck hat,
muß, wenn es vollkommen seyn soll, in seiner Ma-
terie und in seiner Form, so beschaffen seyn, wie die
Erreichung des Endzwecks es erfordert. Indem der
Urheber eines solchen Werks den Endzweck desselben,
die Wirkung, die es thun soll, vor Augen hat, über-
legt er, durch welche Mittel der Endzweck zu erhal-
ten sey. Wann er die Mittel entdeckt hat, so sucht
er auch die beste Anordnung, nach welcher eines auf
das andere folgen müsse. Durch diese Ueberlegung
bestimmt er die Haupttheile seines Werks, nach ih-
rer materiellen Beschaffenheit, und die Ordnung, in
der sie auf einander folgen müssen. Dieses wird der
Plan des Werks genannt. Wenn z. B. der End-
zweck eines Redners ist, uns von der Wahrheit einer
Sach zu überzeugen, so überlegt er, was für Vor-
stellungen dazu gehören, diese Ueberzeugung zu be-
wirken. Dadurch erfindet er die verschiedenen Sätze
und Vorstellungen, von denen in seinem gegenwär-
tigen Falle die Ueberzeugung abhängt, daß ist er er-
findet einen Vernunftschluß, aus dessen deutlichem
Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun
überlegt er auch nach den Umständen die beste Form
dieses Schlußes, und findet endlich, es sey zu Errei-
chung seiner Absicht nöthig, daß die Hauptsätze A, B,
C, u. s. w. deutlich entwickelt werden, und daß sie
in der Ordnung A, B, C u. s. w. oder C, B, A auf
einander folgen müssen. Ist der Plan der Rede
entworfen. Auf ähnliche Weise wird jeder andre
Plan

Plan gemacht; der allemal anzeigt, was für Haupttheile zu einem Werk erfordert werden; und in welcher Ordnung sie stehen müssen. Wenn dieses gefunden worden; so kommt es hernach darauf an, jeden Theil so zu machen, wie er nach dem Plan seyn soll, und denn alle in der festgesetzten Ordnung zu verbinden.

Also ist bey jedem Werke von bestimmtem Endzweck die Erfindung des Plans die Hauptsache; ohne welche das Werk seinen Zweck nicht erreichen kann. Indessen zeigt der Plan nur, was zum Werke nöthig sey, und es ist gar wol möglich, daß er sehr wol erfunden ist; und doch gar nicht, oder schlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder desselben, an der nöthigen Billigkeit und Kunst fehlt; das was nöthig wäre, wirklich darzustellen. Sowol in mechanischen, als in schönen Künsten ist es möglich, daß ein der Kunst unerfahrener die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß, es kann auch seyn, daß er die Unordnung derselben zu bestimmen im Stand; und bey dem allen doch völlig unrichtig ist, diesen Plan auszuführen. So könnte der gemeinste Handwerksmann, der ein Haus will bauen lassen; gar wol Ueberlegung genug haben zu bestimmen, aus wie viel und aus was für Stücken das Haus bestehen sollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber würde er sie sehr ungeschickt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Unordnung in Absicht auf die Bequämlichkeit anzugeben vermöchte; so könnte es leicht seyn, daß diese Unordnung dem Ganzen eine sehr unschiffliche Form geben würde.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß gewisse zum Plan gehörige Dinge außer der Kunst liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunst völlig unerfahrenen, können bestimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunst, abhängen. Wir müssen aber diese Betrachtungen, besonders auf die Werke der schönen Kunst anwenden. Nun ist es nicht zu verzeihen, daß man zuvörderst scheint dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmacks, notwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt, und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zweck haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form besteht.

Eine Sonnatte und viel andre kleine Tonstücke, eine Vase, die bloß zur Ergözung des Auges irgend wohin gesetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine bestimmte Wirkung thun sollte. Hier hat also kein andrer Plan statt, als der auf Schönheit abziehet. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinne fällt; sie sind im engsten Verstand Werke des Geschmacks, und bloß des Geschmacks, an deren Verrichtung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie außer dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläufig ein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen, alle Theile müssen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannigfaltigkeit und gutes Verhältnis anzutreffen seyn; die kleinsten Theile müssen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeschlossen; alles muß wol gruppiert, und nach dem besten metrischen Ebenmaße abgepaßt seyn. Jeder Fehler gegen diesen Plan ist in solchen Werken ein wesentlicher Fehler; weil er durch nichts ersetzt wird. So müssen in der Musik alle Stücke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet seyn, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrücken; der Tanz der nichts Pantomimisches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet seyn. In Gemälden von wichtigem Inhalte, übersiehet man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stücken, deren Inhalte nichts interessantes hat, muß alles vollkommen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sache ist, kann hier als eine Nebensache angesehen werden. Doch kann man ihm auch nicht, wie selbst guten Kunstrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen beizutreten zu wollen, ganz aus den Augen setzen; wo nicht ein Werk völlig aufhören soll ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt jetzt beynahe an unter den deutschen Kunstrichtern Mode zu werden, von dem eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunstrichter sind sehr nahe daran den Wör-

tern Theorie, Plan, Kunstregel, Kunstrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverlässigen Ausgangspunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stand ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu interessieren, alle Kunstregeln verachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Maler vermahnen, etwas so festes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzumwerfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzelne Figuren weit schöner und nachdrücklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalt des Gemäldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppierung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle bloß auf die Kunst gehende Regeln in solchen Fällen übertreten sind. Er müßte sagen, daß in der Musik eine Phantasie, von einem Bach, oder Händel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Taktes und des Rhythmus, auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwundrung setzt, mehr werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theseus in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man Werke von großer materieller Kraft, von allen Banden der schönen Kunst frey, sprechen will.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans solcher Werke kommen. Laßt uns setzen, ein Künstler habe in der Geschichte eine Begebenheit, oder eine Handlung sehr merkwürdiger Art angetroffen, woben Personen von großer Sinnesart, Anschläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre sehr wichtige Dinge von stiller und leidenschaftlicher Art, vorkommen, und diesen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerspiel, eine Epopöe, oder ein großes histori-

sches Gemälde daraus zu machen. Hier entsteht also die Frage, was er in Absicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erste wird wol seyn, daß er suchen wird, sich selbst über alles was er bey der Sache fühlte, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben, alles darin so klar, als möglich, zu bestimmen; die nächsten Ursachen der Wirkung der Dinge auf sich zu erforschen, und denn auf den Charakter des Gegenstandes überhaupt Achtung zu geben; ob er schlechthin groß sey, und nichts, als Bewundrung erwecke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorstellung des Guten, oder des Bösen mit sich führe; ob er vorzüglich den Verstand, oder das Herz angreife, oder nur die Phantasie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein anderer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt worden, wird sich auch die Absicht des ganzen Werks daher bestimmen lassen. Der Künstler wird finden, daß eine Art des Eindrucks darin herrschend seyn soll; daher wird er sehen, wenn sein Stoff eine Handlung ist, daß am Ende derselben der Eindruck befestiget und dauerhaft bleiben müsse. Und so wird ein wahrhaftig verständiger Künstler, nicht eben, wie einige vom Heldenidioten gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkannt wird, aber doch eine andere, nach Beschaffenheit des Stoffs mehr oder weniger bestimmte Hauptwirkung zur Absicht machen. Außer dieser aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunst gemeine Absicht haben, daß das was er vorstellt so klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geschmack beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerksamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun, läßt sich auch abnehmen, was bey einem solchen Werk in Ansehung des Planes zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptsache ist, so wird zuerst an den Plan zu denken seyn, wodurch die Erzählung, oder Vorstellung Wahrheit und natürlichen Zusammenhang bekommt. Der Künstler muß nachdenken, wie alles einzurichten sey, daß

Deum metum, parentum Amorem et cognationis concordiam:

Tibi morigera atque ut munifica sis bonis, profum probis. (*)

(*) Am-
Aur.

Sehr fürtrefflich und höchst rührend ist die Art, wie, in dem Verser ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schwärmer, von einer schimpflichen Handlung abzubringen sucht.

Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperulus,

Modice et modesto melius est vitam vivere:

Nam si ad paupertatem admigrant infamiam,

Gravior paupertas sit, fides sublestior.

Als sie ihm die Schande vorstellte in die er sich stürzen würde, er aber diese Vorstellung verachte: sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia,

Epam tum vivit cum esse credas mortuum.

Und wie kann man nachdrücklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtschaffenheit sprechen, als unser Verfasser in dieser Stelle thut. Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi visum est oppidum?

diese Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror,

Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia si exulant,

Quarta invidia, quinta ambitio, sexta obtrectatio

Septima perjurium — indigentia — injuria —

— scelus: —

Hae noli aberant, centuplex murus rebus servandis parum est. (*)

(*) Persa.

Wir führen dieses bloß zur Prob an; denn es wäre sehr leicht eine große Sammlung von fürtrefflichen Denksprüchen und Lehren aus dem Plautus zusammen zu tragen.

Von der Dreistigkeit mit der er die verdorbenen Sitten seiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Eurentip erscheint zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Ehoragus, und sagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Personen wieder austreten, den Zuschauern sagen, wo jede Art der Bürger, die sie etwa zu sprechen hätten, am gewissten anzutreffen sey. Denn giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire vult hominem, mitto in Comitium.

Qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinæ sacrum.

Ditis damnosos maritos sub Basilica quaerito.

Ibidem erant scorta exfoleta, quique stipulari solent.

Symbolarum Collatores apud forum piscariam.

In foro infimo boni homines, atque dices ambulant.

In medio propter canalem, ibi ostentatores meri.

Confidentes, garrulique et malevoli supra lacum

Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumelliam,

Et qui ipsi sat habent, quod in se possit vero dicier.

Sub Veteribus, ibi sunt qui dant, quique accipiunt foenore.

Pons sedem Castoris, ibi sunt, subito quibus credas male.

In Tusco vico, ibi sunt homines, qui ipsi sese venditant. &c.

Man hat Ursache sich zu wundern, daß die neueren comischen Dichter den großen Reichthum jeder Art der comischen Schönheiten, der im Plautus liegt, sich so wenig zu Nuze gemacht haben. Ich kenne außer dem Aristophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen so sehr in seiner Gewalt gehabt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Fehler nicht verschweigen. Nicht ohne Unwillen siehet man, daß er sich bisweilen bis zum Possentreißer erniedriget, der sich die unanständigsten Dinge erlaubt, und die Schaubühne, als einen Ort ansieht,

Ubi lepos, joci, riles, vinum ebrietas decet. (*)

(*) Pseudol. Prolog.

So gar mitten im Ernst, und wo es völlig widersprechend ist, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beispiel davon anführen. Ein junger Mensch sucht ein Mädchen, das er lieber von dem Slavenhändler, dem sie gehört, todszukaufen. Dieser war mit einigen Slavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffsbruch erlitten, und das Mädchen hatte sich gerettet, und sich in einen an der Küste liegenden Tempel der Venus, als in eine sichere Freystadt begeben. Hier will der Slavenhändler sie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kommt dazu, ersaunet über die Gottlosigkeit des Slavenhändlers u. s. w. Er sucht eine seinem Herren so wichtige Person zu retten, und wendet sich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beistand anruft. Die Situation ist hier völlig ernsthaft; besonders aber ist der Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Person, die er nothwendig in sein Interesse ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie so etwas unsinniges dem Plautus hat einfallen können.

Uuu uu 2

nen —

lerischer oder auch bloß mehr als gewöhnliche Veranstellung anzeigender Wörter. Horaz führt folgende Stelle des Ennius an:

— Postquam discordia terra

(*) Servius. *Boili serratos postes portasque refragit.* (*)

L. 4.

in welche die mit andrer Schrift gedruckten Wörter eine merkliche Bestrebung des Dichters, sich stark auszudrücken, anzeigen. Zum Beispiel des mahlerischen kann folgendes dienen, das auch der Prosopopöe ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
Oder, stohest du schon wieder zum Himmel auf?
Komm in rühendem Strale
Auf dem Flügel der Abendlufte,

Komm und lehr' mein Lieb jugendlich helter sehn,
Süße Freude, wie du! gleich dem besetzten
Schnellen Tauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich. (*)

(*) Klopst.
Ode an den
Züricher
see.

In diese Classe des poetischen rechnen wir auch das bloß Veranstellte, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umschreibung, oder Bezwörter einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius sagt: *Amant poetæ rem unius sermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojæ: pro Buthroto, arcem Buthroti: sic pro Timaro Virgilius fontem Timari.*

Zuletzt nimt die poetische Sprache die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und fähnesten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache zu Hilfe. Der Ausdruck muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird igt zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Eymen, und das Vergnügen fühlende Herz vergeht in Entzückung. (*) Leblose Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reinsten Vorstellungen des Verstandes werden in körperliche Gegenstände verwandelt. Dadurch geschieht es, daß alle Gedanken in bloß sinnliches Gefühl verwandelt werden.

(*) G.
Klopst.
Ode die
Frühling
seher.

In dieser poetischen Sprach erkennt man den wahren Dichter, und es scheint, daß schon Horaz darin das Wesen der Dichtkunst gesetzt habe, (*) und die Neuern erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose. „Dieser Theil der Dichtkunst (die Poesie des Stils) sagt ein scharfsinniger Kunsttrichter, ist der wichtigste und zugleich

(*) Serv.
mon. L. 4.
40-62.

der schwerste. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruck zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt, dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst geboren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben.“ (*)

(*) Du
Bos Refle-
xions &c.

Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffe, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in so fern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Ähnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieses ist den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genannt werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetischen Sprach ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so inniglich ergötzen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Ähnlichkeiten zwischen dem geistigen und dem körperlichen wahrnehmen, die nur der feinste Scharfsinn entdecken, und der beredteste Mund ausdrücken konnte. Die poetische Sprach ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der Sprach nur das Kleid der Gedanken sey, dessen nur die Gedanken, die in ihrer nackenden Gestalt nicht genug ästhetische Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorstellungen, die ohne diesen poetischen Schmuck Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poesie der Sprach poetisch sind; daß insonderheit die Sprach eines innigst gerührten Herzens, der geradeste einfachste Ausdruck starker Empfindungen, diesen Schmuck verschmähen. Wo schöne Gesinnungen, starke Empfindungen, oder auch wahre Nachsprüche der gemeinen Vernunft stehen, bewegen sie für sich selbst, auch in dem einfachsten Ausdruck, hinklinglich. Darum ist eine blumenreiche, oder sonst poetische Sprach bey Aeußerung der Empfindun-

Passet und zu den starken Seelen die dem Staats-enthusiasmus unterworfen sind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrückung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäsar, Catilina selbst mögen solche Seelen gehabt haben. Es giebt wirzige Köpfe, die nur bey diesem berühmten Uebelthäter Stärke der Seele entdecken. Sie sehen bey Cicero nicht so viel davon, wie bey Augustus. Voltaire selbst hat dem Cicero sie in geringerem Grade gegeben, als er sie wirklich hatte. Aber wie viele Universitätsgelehrte schätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geschrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenschaft, wenn sie gleich bey wahrhaft starken Seelen bis zum Enthusiasmus gestiegen ist, sich nicht in schwindliche Entzückungen ergießt, oder sich aus sich selbst verliert, in pectoribus cultæ mentis ira confidit, seras quidem mentes obâdet, eruditus prælabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten sich nicht in den Sinn kommen lassen, in ihren tragischen Erschütterungen diese erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, sich einem Volk gefällig zu machen, — bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Klimmloch der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerst selbst eine große Seele haben, um nicht zu diesen hinunter zu steigen, und nicht Stille zu schreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will schreiben, was man erst lange nach unserm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegsam, selbst zwischen den Scenen vom Streus, Pleurettes zu leiden.

Wer für solche Nationen schreibt, hat die Springfedern der Liebe, schlechterdings nöthig; und wir sehen, daß die Poeten sie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindische Verseinerungen und metaphysische Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulösen, sondern sie auf einen Grund der Gewahrigkeit und des Unsinns zu erhöhen, daß sie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie lassen die Weiberleide, und nicht die Vaterlandsliebe spielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat ist immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Neben, in welchen Berathschläger, widerleget, moralisirt wird, sind ihrem Parterre unangenehm; dieses ist das Unstößigste was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmen Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr läßliches Geblüth, mehr Ernst und gesetztes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müssen bekennen, daß Catos Tugenden nicht so beschaffen sind, daß sie sich einer weiblichen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Ansehn einer zwanglosen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden sind durch die Erziehung und die Uebung nicht so tief in das Gemüth der Zuseher eingedrückt, daß die Leute sich in seinen Charakter versetzen, und sie für mehr als Kunst, für Geschenke der Natur ansehen könnten. Für heutige Seelen haben sie ein niedriges zurückschreckendes Aussehen; sie sind aufgedunsen und übertrieben, eifrig und steif. Dieser Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit so viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Consulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte diesem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er sollte gewissen Grazien mehr geoffen haben, welche ihn gelehrt haben sollten, dem Vaster sanfter und ehrenbiehtiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit Einer von Cäsars Grazien Consul geworden, und ausgelassene Begierden wären unter seinem Consulat so sicher gewesen, als unter Cäsars.

Polonoise.

(Musik, Tam.)

Ein kleines Conflut, wonach in Pohlen der dortige Nationalhauz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Confluten vorkommt. Es ist in 4 Takt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton ist, schließen. Man hat in Deutschland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoisen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoisen, so wie sie in Pohlen gemacht und geliebt werden, völlig verschieden ist. Deswegen sie von den Pohlen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoise, so wie er mir von einem geschickten

Wir

Es folgt aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir so gar im Portrait meistens besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: Zu geschweigen daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.

Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Malerei gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruck, der wichtigste Theil des historischen Gemählde wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr wirklich aus der Natur genommen und Physiognomie in den Gesichtern ist. Eine Sammlung sehr guter Portraits ist für den Historienmaler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdrucks.

Der Portraitmaler interessiert uns durch keine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menschen bekannt macht. Ist er selbst ein Kenner der Menschen, und dieses ist gewiß jeder gute Portraitmaler; und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu sehen, so ist jedes gute Portrait, selbst von unbekannten Personen, ein merkwürdiger Gegenstand für ihn. Er wird, so wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menschen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn interessieren, wenn die Urbilder ihm persönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt sind.

Hierzu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung Personen deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt sind, auch ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trifft, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäftigt hat, zu sehen bekommen. Was

würde man nicht darum geben einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmalen befriediget werden.

Zu dem allem kommt noch, daß diese Malerei ein sehr kräftiges Mittel ist die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern stillen Beziehungen zwischen uns und unsern Vordältern, und den daher entstehenden heilsamen Wirkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen wirklich noch unter uns sähen. Ich habe im Artikel Opera (*) ein Beispiel angeführt, woraus zu sehen ist, daß ein Portrait beynahe eben so starken Eindruck auf den Menschen machen kann, als die Person selbst. Und aus einer neuern Anekdote, kann man sehen, was für wichtige Wirkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III in Frankreich, das Monsieur Bischof von Valence in Pohlen ausgetheilt hat, viel beigetragen habe, diesem Prinzen die Polnische Krone zu verschaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht gewesen, völlig genommen haben soll.

Darum verdienet dieser Zweig der Kunst so gut, als irgend ein anderer mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmaler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht bloß die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammentreffen, um einen Portraitmaler wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmaler besitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehört, und gelernt werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Aug des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physiognomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß ein jede Kleinigkeit empfindendes Aug, und eine auch die geringsten Eindrücke richtig fassende und beurtheilende Vorstellungskraft dazu gehört, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmaler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will,

(*) S. 830.

sehr viel Geschicklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen lästlichen malerischen Wurf darin suchen, den Portraitsen Schaden. Ich wünsche, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu widmen.

Man empfiehlt dem Maler, und die meisten lassen es sich nur allzufehr angelegen seyn, den Personen in Zeichnung und Farbe etwas zu schmeicheln, das ist, beides etwas zu verschönern. Wenn man damit sagen will, daß gewisse zum Charakter der Physiognomie wenig beiträgende, dabei eben nicht angenehme Kleinigkeiten, sollen übergangen werden, so mag der Maler dem Rath immer folgen. Er kann so gar in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern, einige Theile näher an einander, andere etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physiognomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, streng, oder lieblich, einfärbig oder mannigfaltig seyn, wie es sich im Urbild zeigt. Dieses hindert aber den Maler nicht kleine Fehler desselben zu verbessern, und Harmonie zu beobachten, wo sie in der Natur etwas vernachlässiget worden ist. Etwas muß das Helle immer übertrieben seyn. Denn die Zeit stümt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und denn hängen auch die Portraits meistens so, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

*) In der Vorrede der Uebersetzung des Richardson.

Der Holländer Ten = Kate giebt (*) den Rath, die Person etwas entfernt setzen zu lassen, damit verschiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur schönen Natur gehören, dem Auge des Malers entgehen. Der Rath könnte gut seyn, wenn nicht eben so viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unsichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörigen Kleinigkeiten, in deren genauer Darstellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienst suchten, kann ohnedem ein Maler von Geschmak leicht vermeiden.

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmalerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhe mahlen soll.

Gar viel Liebhaber rathen zum ersten, und schätzen die so genannten historischen Portraits am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Physiognomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Person in diesen Umständen. Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistens in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Person während einer gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeigt: ist dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.

In Ansehung der Kleidung ist der Geschmak sehr verschieden. Mich dünkt es sey das beste, daß man sich nach dem Ueblichen richte, und jeden so mahle, wie man ihn zu sehen gewohnt ist. So gern ich ein wahres Portrait von Cicero haben möchte, so würde dieser Römer in einer griechischen, oder persischen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; so wenig als ich den Sokrates in der römischen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Absicht auf uns eben so denken wird, so scheint es, man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.

Posirlich.

(Schöne Künste.)

Es kommt mir vor, als wenn die meisten Menschen zwischen wirklichen Possen und dem Posirlichen einen Unterschied machten, und unter dem letztern Namen ein gewisses niedrig Lächerliches verstanden, dessen Gebrauch nicht ganz aus den schönen Künsten zu verbannen ist, da die Possen darin durchaus nirgend zu dulden sind. Diese sind Bestrebungen der niedrigsten Narren, denen es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlt, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menschen, deren ganzer Gesichtskreis nicht über das hinausreicht, was die unterste Classe der Menschen sieht und weiß, in ihrer Einfalt, es sey aus Laune, oder aus Unwissenheit, lächerliche Dinge thun, oder sprechen, die ihnen natürlich sind, so möchte dieses ungefehr so etwas seyn, daß

Profil.

(Zeichende Künste.)

Dieses Wort wird sowol in der Malerey, als in der Baukunst gebraucht. Wer einen Menschen nur von der rechten oder linken Seite so sieht, daß dessen andere Seite ganz von der dem Auge entgegengesetzten bedeckt wird; der sieht den Umriss desselben nach des Malers Ausdruck, im Profil, und diese Art der Ansicht ist der geraden entgegengesetzt, da man eine Person von Vorne so ansieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollständig in das Aug fallen.

Hieraus versteht man auch den Ausdruck, halbs und dreqviertel-Profil; jener bedeutet die Ansicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, diese wenn man noch etwa ein Viertel davon sähe.

(*) S.
Durch-
schnitt.

In der Baukunst bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchschnitte (*); es sey, daß sie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelnen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeigt demnach die ganze Dike eines stehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorstehenden Theile. In so fern also die Zeichnung nur den äußersten Seitenumriss eines stehenden Körpers anzeigt, ohne etwas von seinen zwischen diesen liegenden Theilen anzuzeigen, wird sie ein Profil genannt. Wenn z. B. in den Figuren der Urtheil: airtischer Säulenschaft, und Gebälke bloß die Umriffe blieben, alle Querschnitte aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des airtischen Säulenschafts, und eines jonischen Gebälks vorstellen.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzehrten Theile, zeigen am deutlichsten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältnisse unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzehrungen hängt unstreitig davon ab, daß die Profile gut ins Aug fallen, und an den Profilen der Gesimse und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeister ein empfindsames Aug für gute Verhältnisse habe, oder nicht. (*) Es ist daher angehenden Baumeistern sehr zu rathen, daß sie sich in aufmerksamer Betrachtung der Profile der berühmtesten Meister sehr fleißig üben, auch andere von schlechten Baumeistern dagegen halten, um ihr Aug an die besten Verhältnisse zu gewöhnen.

(*) S.
Glieder.

Prologus.

(Dramatische Dichtkunst.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener läßt indgemein etwas über den Inhalt und die Beschaffenheit des Stücks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft und vertheidiget sich, oder sein Stück in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspielen der Alten finden wir keine eigentlichen Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiels, als von einem wesentlichen Theil desselben, aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspielen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene die Stelle eines Prologus, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiels dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Auftritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der englischen Schaubühne ist es gewöhnlich, daß jedes Drama seinen besondern Prologus hat, den indgemein ein Freund des Verfassers macht, um die Zuschauer in gute Gemüthsstimmungen, für ihn, oder für sein Werk zu setzen. Auf der deutschen und französischen Bühne sind die Prologen unbekannt.

Prosa; Prosaisch.

(Redende Künste.)

Man nennt zwar jede Rede die weder ein bestimmtes Sylbenmaaß, noch metrische Einschnitte hat, (*) (S. 927) Prosaisch; und dennoch scheint es, daß der Charakter des prosaischen Vortrages nicht bloß hievon abhängt; weil man auch gewisse Werke prosaisch, und einen gewissen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetisch nennt. Die prosaische Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechanischen; das in dem Mangel des nach einer bestimmten Regel abgemessenen Ganges besteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdrucks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzelne Wörter und Redensarten, die dem prosaischen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten sind. Werden diese in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlt, gebraucht;

braucht; so nennt man die Prosa poetisch; fehlen sie aber dem Vortrage in Versen, so werden diese prosaisch genannt.

Es ist bereits in andern Artikeln gezeigt worden (*) worin das Poetische der Sprache, in so fern es vom Sylbenmaße unabhängig ist, bestehe, und daraus läßt sich auch der innere Charakter der Prosa bestimmen. Doch ist dabei zu merken, daß einzelne, hier und da etwa vorkommende poetische Redensarten und Wendungen die Prosa noch nicht poetisch, noch weniger prosaische Wendungen die Poesie prosaisch machen. Man braucht diese Ausdrücke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieser Charaktere herrschend ist.

Die poetische Prosa, nämlich Gedichte, ohne Sylbenmaße, sind ein Einsaß der neueren Zeit; und es ist verschiedentlich darüber gestritten worden, ob irgend einem prosaischen Werk der Namen eines Gedichts mit Recht könne begelegt werden. Ist ist die Frage fast durchgehends entschieden, und niemand weigert sich unsern Gesner, dessen Werke fast durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlt es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verses desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.

Über zwey Dinge sind, davon sich jeder in dem redenden Künste sorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht und vor dem poetischen in der gemeinen Rede. Jenes ist dem Charakter des Gedichts so sehr entgegen, daß auch im prosaischen Gedichte selbst, der prosaische Ton ganz niedrig wäre: dieses widerspricht dem Charakter der gemeinen Rede eben so, wie wenn man bey der alltäglichen, bloß nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derselben nach festlichem Schmuck einrichten wollte. Wie es abgeschmackte Pedanterie ist, wenn man in den Reden über Geschäfte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges ohne Noth Ausdrücke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wissenschaftlichen gelehrten Vortrag eignen sind; so ist es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetische Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber einmischet: ein Fehler, in den junge für die Sprache der Romane zu

sehr eingenommene Personen des schönen Geschlechtes, nicht selten fallen. Dieses ist aber gerade der Fall langer Schriftsteller, die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmücken. Höchst anstößig ist dieses vornehmlich in dem Dialog der dramatischen Werke, der dadurch seine ganze Natur verliert.

Ich halte es für wichtig genug bey dieser Gelegenheit unsre Kunstrichter auf diese Fehler, die nicht selten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich ihrem Einreissen mit Fleiß entgegen setzen. (*) Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar ofte hat sie kein anderes Mittel sich über die gemeine Prosa zu erheben und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und ofte bloß den Gebrauch gewisser Worte, die eben deswegen, weil sie in der gemeinen Sprache unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es ist freylich nicht möglich die Gränzen, wo sich das Prosaische des Vortrages von dem Poetischen scheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn sie von der einen oder der andern Seite überschritten werden. Wenn also die Kunstrichter dergleichen Ausschweifungen über die Gränzen gehörig rügen, so gewöhnen sich die Schriftsteller, die sich derselben schuldig gemacht haben, zum sorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geschärft wird, um solche Fehler künftig zu vermeiden.

Beischiedene Kunstrichter haben angemerkt, daß es schwerer sey in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben. Dieses scheint dadurch bestätigt zu werden, daß bey mehreren Völkern, so wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunst weit früher eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, als die Prosa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verstandes ist, dessen Wirkungen langsamer und bes

(*) Man sehe einige gute Einrichtungen hierüber in der neuen Bibl. der schönen Wissenschaft im 21. des 2. Bandes, auf der 108. Seite.

sirungen. Dieses Punktiren ist also eine Art Miniaturistik. Es scheint aber, daß die größten Kupferstecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles, nicht für gut finden; da sie die Punkte bloß als ein Hilfsmittel brauchen, die schwachen Schatten hier und da zu verstärken, und ihre Haupt Sorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stülke, wo nicht bloß das Rafende, sondern das Ganze bloß punktirt ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stülke hat man von dem französischen Kupferstecher J. Morin. Bekannt sind auch die bloß punktirten, mit dem Punzen eingeschlagenen Stülke des J. Lutma, unter die er selbst die Worte opus mallei gesetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, so wie auch die Miniaturmahler, entweder durch

bloß runde, oder länglichte Punkte arbeiten. Eingermäßen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.

Punkt; Punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Konsejer die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so sezet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Satnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel Dupertre erinnert worden.



Quaderwerk.

(Baulust.)

So nennet man die Mäuren, die von großen, an den Fugen tief ausgefalteten Quaderstufen zusammengesetzt sind, oder doch so aussehen. Denn auch Mäuren von gebrannten Steinen können so mit Kalk abgeputzt werden, daß sie wie aus Quaderstufen zusammengesetzt scheinen. Aber die tiefen Fugen müssen schon in die gebrannten Steine eingehauen seyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude sehr hoch ist, an dem ganzen untersten Geschoß, giebt ihm das Ansehen einer großen Festigkeit. Soll das Gebäude sehr massiv, und doch prächtig seyn, so kann man über ein Geschoß von Quaderwerk ein Geschoß von dorischer Ordnung machen. Nach dieser Art ist das sehr massive dabei aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona ist die ganze unterste Ordnung von Quaderwerk, und nimt sich gut aus. Die Catholische Kirche in Berlin, ein feines schönes Gebäude, ist von der Plinthe aus bis an das Gebälk durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von ionischer Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwischen den Säulen, steht nicht zu stark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.

(Musik.)

Ein Intervall von vier diatonischen Stufen, davon zwey ganze Töne sind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieser Anzahl diatonischer Stufen, kommt sein Name, der so viel bedeutet, als, die vierte Saite vom Grundton. Die Quarte entsteht durch die harmonische, oder arithmetische Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwischen zwey gleichstarke und gleichgespannte Saiten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte als die harmonisch mittlere (*) von 8 Fuß sezt, so klinget diese gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdenn klinget die obere, gegen diese mittlere, die Quarte. Sezt man aber zwischen die Saiten 12 und 6 eine arithmetisch mittlere 9; so klinget sie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr, die Quinte. Hieraus versteht man, Zweyer Theil.

(*) S.
Harmoni-
sch.

was die ältern Tonlehrer sagen wollen, wenn sie sagen, durch die Quinte werde die Octave harmonisch, durch die Quarte arithmetisch getheilet.

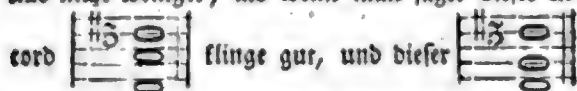
Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton, ist nach den Längen der Saiten wie $\frac{3}{2}$ zu 1; oder kurz die Quarte wird durch $\frac{3}{2}$ ausgedrückt. Allein da man in der heutigen Musik die einmal gestimmte diatonische Tonleiter für jeden Grundton beibehält, so hat die Quarte auch nicht immer dieses reine Verhältniß von $\frac{3}{2}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unsrer Tabelle der Intervalle (*) ihre verschiedenen Verhältnisse sehen, wenn sie vollkommen, klein, oder übermäßig ist. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der Tritonus genannt wird, kommt unten an seinem Ort ein besonderer Artikel vor; sie ist eine Dissonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältnissen sich nicht weit von $\frac{3}{2}$ entfernen. Hieraus läßt sich schon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm consonirendes Intervall, und das nächste an Unnehmlichkeit nach der Quinte, sey. Dafür ist sie auch von den Alten, ohne Ausnahm immer gehalten worden.

(*) S.
Intervall.

Hingegen findet man, daß die besten neuern Harmonisten sie meistens, als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorsichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quartan gänzlich wie Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieses anscheinenden Widerspruchs nicht einzusehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frag entstanden, ob dieses Intervall müsse den Consonanzen oder Dissonanzen zugehört werden. Und dieser Streit ist bey vielen bis auf diese Stunde nicht entschieden.

Und doch scheint die Auflösung dieses paradoxen Satzes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schwer. Alle ältere Tonlehrer sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Theilung der Octav entstehe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entstehe. Andre drücken dieses so aus. Die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte deren

deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beide Arten des Ausdrucks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte dieser Ac-

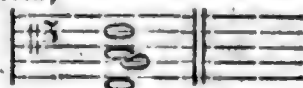


corde klinge gut, und dieser klinge nicht gut. Dieses empfindet jedes Ohr. In beiden Accorden liegt eine Octave, eine Quint und eine Quarte, wie der Augenschein zeigt. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe, gegen den Grundton und die Quarte in der Höhe, gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unter-Dominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.

Man gesteht, daß im ersten Accord alles consonirend ist. Nun lasse man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wol consonirende Quarte. Im andern Accord lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Accord, von dem der unterste Ton weggelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß jzt beide Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Gesändniß nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander absehen, für sich allein, ohne Rücksicht auf einen dritten, betrachtet, wüthlich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte an sich betrachtet, unfreistig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.

Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlt, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Dissonanz, nämlich die Quarte genommen hat. So bald man einen Ton und dessen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, so will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; besonders höret es die Quinte (*) gleichsam leise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwün-

get man es aber hier die Quarte, statt der Quinte zu hören, die freylich als die Unter-Secunde, der schon im Gehör liegenden Quinte, mit ihr sehr stark dissonirt. Man muß sich also jenen zweyten Accord so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,



wobei das g nur sehr sachte klinge. Daß dieser Accord dissoniren müsse ist sehr klar.

Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annimmt und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Diese ganz natürliche Auflösung des Räthfels scheint der scharfsinnige Philosoph Des-Cartes schon angegeben zu haben, obgleich der Streit erst nach seiner Zeit recht heizig geführt worden ist. Aber freylich bekümmern sich die Tonlehrer selten um das, was ein Philosoph sagt. (†)

Aus diesen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarte toni genennet wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissoniren; weil man bey Empfindung der Tonica, auch deren Quinte, und meistens auch deren Terz einigermaßen mit empfindet, da denn das wüthliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



Auf

*) S. Anfang.

(†) Hæc (quarta) infelicitissima est consonantiarum omnium, nec umquam in cantilenis adhibetur nisi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imper-

fecta sit, quam tertia minor aut sexta, sed quia tam vicinis est quintas et coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Cartesii Compend. Musicor.

Auf den Niederschlag des ersten der drey hier gesetzten Takte empfindet das Ohr den wesentlichen Sextimen Accord auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erweckt wird. Bey diesem Accord fühlt man also, daß auf die erste Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müsse, und von dieser Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des ersten Taktes in den obren Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieses macht, daß man auch im Basse die Tonica C wirklich erwartet. Allein an ihrer Stelle hört man den Ton G fort dauern, weil die Cadenz nach der Absicht des Setzers etwas sollte verzögert werden. Auf diese Weise machen die Töne der obren Stimme gegen den wirklichen Bass eine Quarte und zwey Sexten. Diese Quarte behält hier ihre consonirende Natur gegen den wirklichen Bass; weil man hier von der Quinte dieses Bassnotes, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen ist, der nothwendig die Empfindung von d ausschließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in seiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm sein wahres Fundament, seine Tonica im Basse fehlt.

Nun vernimmt man bey dem Niederschlag des zweyten Taktes im Basse wieder den Ton G, und dessen Octave im Tenor. Dieses erweckt das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C, (die man kurz vorher empfunden hat) in ihre Dominante G. Hier ist also der Basson G als die Tonica anzusehen, in welche ein halber Schluß geschieht, und das Gehör wird nun von dieser Tonica eingenommen, und empfindet einigermaßen seine Quint und Terz mit. Da aber anstatt dieser beyden Intervallen, die Sexte und die Quarte wirklich vernommen werden, so müssen sie nothwendig dissoniren; denn nicht sie, sondern die Quint und Terz des Grundtones sind erwartet worden. Das Eintreten dieser beyden Consonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, desto lebhafter verlangt. Deswegen müssen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes diese beyden Vorhalte, oder Dissonanzen in ihre Consonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun ist das Gehör befriediget, und

vernimmt wirklich, was es gewünscht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier sind also Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte consonirten, wahre Dissonanzen, die sich auflösen müssen. Dieses wird nun hinlänglich seyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der consonirenden Quarte, in dem nächsten Artikel besonders gesprochen wird; so will ich hier fortfahren bloß von der dissonirenden Quarte zu sprechen. So oft die Quarte zum Dissoniren gebraucht wird, ist sie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle sie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieser Terz desto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, so wie die andern Vorhalte (*) auf die gute Taktzeit eintreten, vorhergelegen haben, und ordentlicher Weise auf derselben Bassnote in ihre Consonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung sie erweckt hatte, wie an folgenden Beyspielen zu sehen ist.

(*) S. Vorhalt.

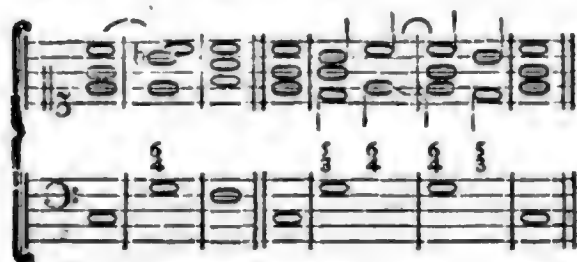


Diese Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den sie vorbereitet wird, als ein consonirendes, oder dissonirendes Intervall vorkommen. Deswegen ist die Art ihrer Vorbereitung keiner besondern Regel unterworfen.

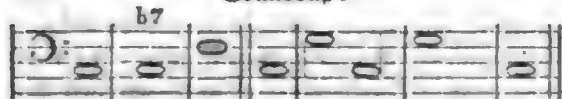
Aber von ihrer Auflösung ist zu merken, daß sie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle sie auf der guten Zeit des Taktes einnimmt, heruntertreten muß, daß sie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Basse vorgenommen wird, durch diese Auflösung zur Octave wird. Aber diese Octave ist doch im Grunde nichts anders, als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an dessen Stelle im Basse seine Terz genommen worden, wie aus diesem Beyspiel deutlich erhellet.

zweiten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takte die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier ist also der Quartsextaccord consonirend.

Zweitens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Bassnote, deren Quart und Sexte in den obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung desselben sey. Im erstern Falle ist die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in diesem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeselle; dieses aber geht an, wenn der Bass die Dominante des eigentlichen Grundtones ist. Folgende Beispiele werden dieses erläutern.



Grundbaß:



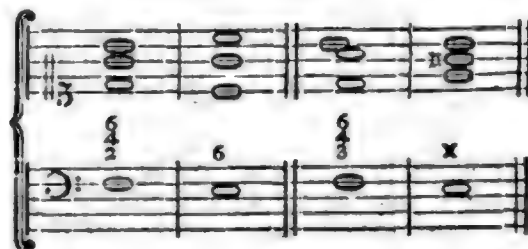
Im dem ersten Beispiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geschehe, und eben daraus erhellt deutlich, daß der Bass der zweite Takte die Stelle des Grundtones C vertritt, mithin der darüberstehende Accord der wahre consonirende Quartsextaccord sey, denn die kleine Terz um so viel schicklicher beygefügt werden kann, da sie die Septime des wahren Grundtones ist, wodurch die Cadenz angekündigt wird.

In dem zweiten Beispiel sieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erst eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung bestätigt wird, darauf eine Ganze in die Tonica selbst. Also steht im Niederschlag des zweiten Taktes der Bass für sich, als eine neue Tonica da, wird aber im Aufschlag wieder verlassen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum ist dieser Quartsextaccord consonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte, statt der Sexte die Quinte beyge-

fügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerstören würde. Im dritten Takte geschieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum sind Quart und Sexte hier Vorhalte, die sich gleich in ihre Consonanzen auflösen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man statt der Sexte bey der Quarte so gleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieses kann hinlänglich seyn, den wahren Quartsextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte sind, zu unterscheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich diese beyden Intervalle darin consoniren, doch dissonirende Accorde sind. Sie entstehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords (*) und haben insgemein neben der Quarte, im ersten Falle die Terz, im andern die Secunde bey sich, welche da die eigentlichen Dissonanzen sind. Diese Accorde sind also aus den Bezifferungen $\frac{5}{2}$ und $\frac{6}{3}$ leicht zu kennen.

Eine besondere Erwähnung aber verdienet der consonirende Quartsextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Bassnote entsteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältnis vergrößert, und erscheint wie der Tritonus, ob sie gleich seine dissonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beispiel wird dieses erläutern. (*)



Hier kommt in beyden Beispielen dieselbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im ersten Fall ist sie der wahre Tritonus, dissonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Dissonanz in der Auflösung einen Grad über sich treten; im andern Beispiel hingegen ist sie nur eine große Quarte, die keiner Auflösung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer so merklich verschiedenen Behandlung desselben Intervalls ist klar genug. Im ersten Beispiel geschieht ein Schluß nach C von

(*) S. Septimenaccord.

(*) S. Kirnbeyers Kunst des reinen Satzes S. 59.

der Dominante G, die die große Terz und die wesentliche Septime bey sich hat, wie dieses bey dem ganzen Schluß seyn muß. Nun ist durch Verwechslung die Septime in den Bass gekommen. Hier ist nun F die eigentliche Dissonanz, darum tritt es auch einen Grad unter sich. Der Ton h aber im Discant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Dissonanz des Tritonus aufgelöst worden, nicht frey fortschreiten, sondern muß, wie jede übermäßige Dissonanz nothwendig einen Grad über sich treten, weil sie das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Da sie aber im zweyten Beyspiel in ganz anderer Verbindung steht, bedarf sie dort keiner Veränderung. Nämlich in diesem zweyten Beyspiel geschieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber ist im Bass, statt des Grundtones H, seine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier ist a die wahre Dissonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in so fern das h in der obern Stimme dagegen, wie der Tritonus klingt. Darum treten auch diese beyden Töne einen Grad unter sich; das h im Discant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones bedarf keiner Auflösung, sondern bleibt, als die Quinte des folgenden Grundtones auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieser Ausschweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartsextenaccords wieder zurück, um einige Anmerkungen über seinen Gebrauch zu machen. Dieser Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterscheidet sich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklange nur durch den Bass, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder consonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, besonders der auf der Tonica nicht wol anders, als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden (*) so giebt der Quartsextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den obern Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu sehr zu befriedigen, oder den Zusammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er ist also besonders im Anfang eines Stücks, wo es nöthig ist, daß zu genauer Bestimmung der Tonart vorzüglich die sogenannten wesentlichen Saiten gehört werden, nützlich zu brauchen. Also dienet dieser Accord zu Verlängerung einzelner melodischer

Sätze, und zu Vermeldung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen, kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß gesetzt werden, nicht brauchen.

Was aber sonst über den Gebrauch und die Behandlung dieses Accords zu sagen wäre, ist in Hr. Kienbergers Kunst des reinen Sayes (*) so vollständig angezeigt, daß es überflüssig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wissenschaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieses Werk vor allen andern nöthig hat.

Quartet; Quatuor.

(Musik.)

Das erste dieser beyden Wörter bezeichnet ein Gesängerkorps von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenstücken, auch in Opern vorkommen. Was das Duet für zwey Stimmen ist, das ist das Quartet für viere. Das andere Wort wird zur Benennung der Instrumentalstücke von drey concertirenden Stimmen, und einem Bass, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in diesen Stücken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkelt, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstücke, und erfordert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister. Die Stimmen müssen verschieden seyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen; da keine Stimme über die andre herrschen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können; so müssen sie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechseln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrscht, so müssen doch die andern eine gefällige und zusammenhängende Melodie behalten. Die Nachahmungen sind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verschiedenheit der Stimmen, nothwendig entweder einen gar zu sehr einfachen Gesang, dergleichen die vierstimmigen Chöre sind, erforderten, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Man siet eine Stimme, so muß sie nicht als eine begleitende Stimme, sondern als eine vor sich bestehende Melodie wieder eintreten. Es versteht sich von selbst, daß

(*) S. Dreyklang.

(*) S. 50. u. f. f.

daß der Satz dabey vollkommen rein seyn müsse. Man kann ohne Bedenken die in einigen Graunischen Opern vorkommenden Terzette auch als Muster für diese Art anpreisen. Quany empfiehlt als Muster guter Quatuor, sechs Stücke von Telemann, die uns nicht bekannt sind. (*)

(*) S.
Quanyens
Saten ugg
zum Fids
tempstich-
ten XVIII
Haupst 5.
44.

Quinte.

(Musk.)

Ein Intervall, das aus fünf diatonischen Stufen besteht, C-G, daher es seinen Namen hat. Von diesen fünf Stufen sind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwischen zwey um eine reine Octave von einander abstehende Töne, die harmonische Mitte nimmt. (*) Dadurch erhält man einen Ton, dessen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{3}{2}$ ist.

(*) S.
Quarte.

Dieses Verhältniß zeigt, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenste Consonanz ausmache, und daß es nicht möglich sey, zwischen einem Grundton und dessen Octave einen Ton zu finden, der so vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß sie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Consonanz ausmacht, weil diese Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones ist.

Wegen der sehr guten Harmonie aber, die dieses Intervall so wol mit dem Grundton, als seiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das ist, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle. (*) Eine Quinte, die schon um das gemeine Comma $\frac{1}{12}$ zu tief ist, hat schon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen, diesen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen. (*)

(*) S.
Consonanz
S. 225.

(*) S.
Rein.

Weil nun unser diatonisches System so eingerichtet seyn muß, daß jeder der verschiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der so viel möglich seine reinen Consonanzen habe; so war bey der Einrichtung des Systems vornehmlich darauf zu sehen, daß jeder Ton seine ganz reine, oder doch beynähe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum System gehörigen Töne seyn; weil sonst die Octaven, die absolut rein seyn müssen, mangelhaft werden würden. (*)

(*) S.
Tempera
291.

Aus diesem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das System nach der Kirnbergerischen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den 12 Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine so nahe rein, daß kein menschliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; so daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlich reinen Reinigkeit bey weitem an feinem Comma von $\frac{1}{12}$ fehlt. Diese Vollkommenheit habe ich in keinem andern System entdeckt; es sey denn, daß man zugleich gar zu viel sehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulassen wolle, vermittelst welcher alle Quinten beynähe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenstücken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht, als ein Grundton gebraucht werden; weil ihm die Quinte ganz fehlte. Den das Intervall H-f oder die dem H zugehörige Quinte, dessen Verhältniß $\frac{4}{3}$ ist, macht eine schwere Dissonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieses Intervall den Namen der falschen Quinte bekommen, wovon wir hernach besonders sprechen werden.

Die Quinte kann also nicht wie die Terzen und Sexten, groß oder klein seyn; nur in einem einzigen besondern Falle hat ein consonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Ursprung, und warum sie als eine Consonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte (*) erläutert, und wie sie von der falschen Quinte zu unterscheiden sey, im Artikel falsche Quinte deutlich gezeigt werden.

(*) S.
Dreymas-
derer
Dreyklang

Die Quinte hat ihren eigentlichen Sitz in den Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintesextaccord vorkommt, ist eigentlich als eine Septime anzusehen, wie aus dem Artikel über diesen Accord zu sehen ist. Wegen der sehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave angemerkt haben, daß man sie in der obersten Stimme mitten im Zusammenhang melodischer Sätze, nicht so oft, als weniger consonirende Intervalle anbringen könne. (*)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenste Harmonie hat, so sind auch in der Fortschreitung des Basses die Sprünge, da die Stimme um eine Quinte steigt oder fällt, diejenigen, die am meisten

(*) S.
Octave.

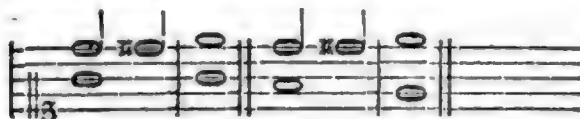
meisten beruhigen; deswegen werden sie bey Schläffen, oder Cadenzen gebraucht. Besonders ist der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schläffen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in seine Quinte ist es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht. (*) Wenn man also diese Sprünge brauchen will, ohne eine sehr merkliche Ruhe zu bewürken, so muß man nothwendig durch Einmischung dissonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieser Ruhe zernichten.

(*) C.
Cadenz.

Die Quinte wird in Absicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stück, oder eine Hauptperiode desselben gesetzt ist, die Dominante genennt.

Es ist vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Consonanzen groß und klein vorkomme, sondern immer in ihrem reinen Verhältnis 3 oder doch sehr wenig davon abweichend vorkommen müsse. Dennoch findet man nicht selten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen. Deren Ursprung und Beschaffenheit wir erklären müssen.

Diese übermäßige Quinte, ist wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Musik dadurch aufgekommen, daß man gewisse melodische Fortschreitungen dadurch reizender zu machen suchte, daß man anstatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, sich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beispiel zeigt zwey solche Fortschreitungen, die erste durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Septe.



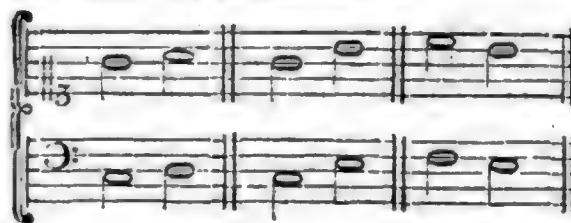
Hier wird im ersten Takt statt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieser Ton das Subsemitonium des folgenden ist, das ihn, als sein kräftigster Leitton, zum Voraus ankündigt. Eigentlich kann man nicht sagen, daß diese übermäßige Quinte eine Consonanz sey: sie dissonirt stark, und erweckt eben deswegen das Verlangen, nach dem darüber liegenden halben Ton.

Quinten.

(Musik.)

Eine besondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortschreitung nach gerader Bewegung, wovon die Anfänger der Gekunst, als vor einem der wichtigsten Fehler gewarnt werden.

Es ist nämlich eine Sache, die sich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, als:



etwas niedriger haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verbotnen werden.

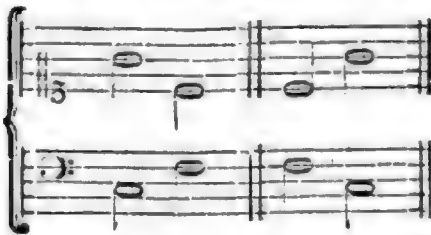
Es haben viel Theoristen versucht den wahren Grund der so mißfälligen Wirkung dieser Fortschreitung anzugeben. Aber es scheint noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine solche Fortschreitung das Ohr über die Modulation ungewiß werde; indem die so aufeinander folgende Accorde wirklich zwey Tonarten anzeigen. Die scharfsinnige Anmerkung dieses großen Mannes, verdienet hier wörtlich angeführt zu werden. „Frägt man, sagt er, unsere Musikverständige, warum es ein Fehler sey zwey Quinten nach einander zu setzen; so sagen einige, es geschehe um die zu große Unähnlichkeit, die zwey so lieblich klingende Consonanzen machen, zu vermeiden; andre sagen, man müsse in der Harmonie sich der Mannigfaltigkeit befeßigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, diesen wahrhafteren Grund hiervon angeben; daß in der geraden Fortschreitung von einer Quinte zur andern, so etwas geschehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebst der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn sie auch nicht angeschlagen wird, doch hinzusetzt, den Ton völlig bestimmen, eine so plötzliche Abänderung desselben aber dem Gehör natürlicher Weise unangenehm und hart vorkommen müsse; wie denn überhaupt die Fortschreitung von einem consonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm

ihm gemein hat, allemal; (es sey denn bloß im Durchgange) hart klingen., (†)

Diesem Grunde kann man noch dem befügen, daß diese vollkommene Consonanz, besonders, wenn sie in der obersten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodische Zusammenhang, wird durch Abwechslung der Dissonanzen und der minder vollkommenen Consonanzen, nämlich der Terzen und Sexten bewirkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas niedrigeres haben, und selbst eine solche Folge von Quarten nicht ohne Vorsichtigkeit kann gebraucht werden. (*)

(*) S.
Den Art.
Quarte am
Ende.

Deswegen werden also zwei nacheinander folgende Quinten Stufen- und Sprungweise, auf und absteigend, als wesentliche Fehler des Sazes verbothen. Selbst in entgegengesetzter Bewegung, als so:

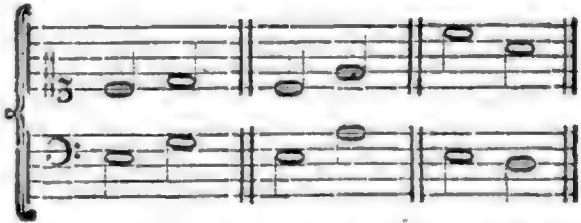


werden sie nicht anders, als in sehr vollstimmigen Sachen erlaubt; wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. So gar in den Fällen, wo diese Quinten nicht einmal wirklich gehört werden, sondern sich nur in der Einbildungskraft, da man sie als Uebergänge sich vorstellt, klingen, haben sie diese Wirkung, und werden alsdenn verdeckte Quinten genannt. Sie entdecken sich leicht, wenn man das Intervall der nächsten durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwischen

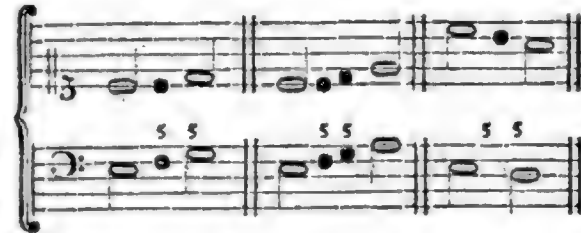
(†) Si enim ex nostris Musicis quæras, cur consonantia Diapente post aliam similem vitiose ponatur, dicent alii nimiam dulcedinem devitari, quæ ex gratissimæ consonantiæ iteratione nascatur; alii varietatem in harmonicis sequendam esse. — At Jovis aut Veneris incolæ forsitan veriorrem hanc causam demonstrabit; quod à Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac si repente toni statum immutemus; cum Diapente una cum interjecto ditioni sono

Zweyter Theil,

liegenden Töne ausfüllt, wie in diesem Beyspiehle zu sehen ist. Folgende drey Fortschreitungen:

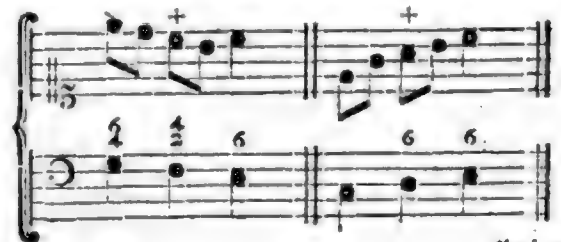


klingen eben so, als wann die zwischen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie hier:



Also müssen auch dergleichen verdeckte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwei nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend ist, und gar nicht als ein zur Harmonie des Basses gehöriger Ton vorkommt; so verliert sie natürlicher Weise auch ihre schlechte Wirkung. Deswegen sind folgende Quintenfortschreitungen gar nicht verbothen, weil die mit + bezeichneten Quinten, wie der Augenschein zeigt, gar nicht zur Harmonie des Basses gehören.



Quinte

(qui, si desit, mente suppletur) toni speciem certo constituit: hujus modi vero subita commutatio auribus merito injucunda inconditaque judicetur; cum etiam in universum ea plerumque durior accidat, (præterquam in transitu) quæ fit à tribus sonis consonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugonii Cosmographicæ L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

Uaa aaa

Quinte (falsche:)

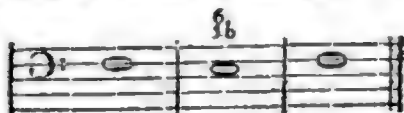
Von diesem dissonirenden Intervall, das die falsche Quinte genennet wird, ist vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entsteht aus der wesentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Basse durch Verwechslung anstatt dieser Dominante ihre Terz gesetzt wird; nämlich:

wenn anstatt

dieses gesetzt wird



oder wo man in dem wesentlichen Septimenaccord anstatt der großen Septime, die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:

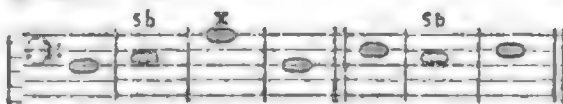


wo der Quintsextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, ist.

Aus dem Ursprung dieses Accords der falschen Quinte ist offenbar, daß der Bass im nächsten Accord um einen Grad über sich trete, weil auf diese Weise der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieser Fortschreitung ist die falsche Quinte, wenn sie auch die natürlicher Weise zu ihr gehörige Sexte nicht bey sich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterscheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falschen wohl zu unterscheidende) Quinte vorkommt, seinen Sitz auf der großen Septime einer harten und auf der Secunde einer weichen Tonart hat, (*) so ist seine Fortschreitung bey'm Schluß nothwendig so, daß der Bass um vier Grade über sich in die Dominante der Tonica in die man schließen will, trete. Daher sind die zwey Fälle, wo auf derselben Bassnote sb, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal, als die falsche Quinte vorkommt, aus der Fortschreitung des Basses leicht zu unterscheiden. Fol-

gende Beispiele werden die Sache völlig klar machen.



Daß hier im ersten Beispiele die sb, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die dissonirende falsche Quinte sey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich ist; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geschehen werde, gebraucht worden. (+) Darum mußte nun der Basson E vier Grade über sich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man schließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erste Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, so würde die Fortschreitung von E drey Grade unter sich gegangen seyn.

Daß die im zweiten Beispiele vorkommende Quinte sb nicht die kleine, sondern falsche Quinte sey, welche die Sexte bey sich haben könnte, ist aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeigt, daß der vorlezte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, seyn müsse, folglich die da vorkommende Quinte, den Quintsextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt ist hieraus auch zu sehen, daß die Quinte, sie sey natürlich klein, oder zufällig, durch sb angedeutet, wenn sie auf dem dritten Accord vor dem Schluß vorkommt, die kleine Quinte, und wenn sie auf dem vorlezten Accord vorkommt, die falsche Quinte sey, die sich in die große Terz der neuen Tonica auflösen müsse, da jene einen strengen Gang hat.

Nach diesen Erläuterungen ist über den Accord der falschen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintsextenaccord im nächsten Artikel, gesprochen wird.

Quintsextaccord.

(Moll.)

Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones, vorkommender dissonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Bassones zugleich angeschlagen werden.

mit dem hier angeführten, auf einerley Grunde beruhet, obgleich dort die Bezeichnung und Fortschreitung anders ist.

(*) G. Tenart; vermindert der Dreyklang.

(+) Man sehe den Art. Ausweichung; wo das auf der 128 Seite stehende Beispiel eines Schlusses nach D mol,

M. S.
Septimen-
accord.

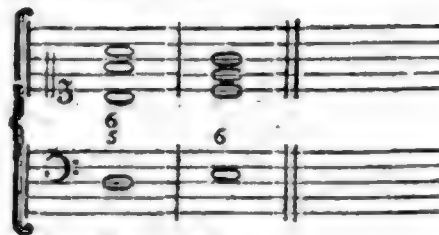
den. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird. (*) Er hat seinen eigentlichen Sitz auf der großen Septime, oder dem Subsemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anstatt dieses Schlußes:



Was also über diesen Accord zu sagen ist, findet sich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord, und was vom Gebrauch der wesentlichen Septime gesagt worden, gilt hier von der Quinte, sie sey die eigentliche, oder die falsche Quinte weil sie die eigentliche Septime des Grundtones ist.

Wir haben also hier weiter nichts anzumerken als daß noch andre Accorde mit Quint und Sexte vorkommen, die von diesem ganz verschieden sind. Nämlich erstlich ein Accord der aus dem Accord der Septime und None entsteht, wenn anstatt des wahren Grundtones dessen Quinte in den Bass gesetzt wird. In diesem Accord ist nicht die Quinte, wie in dem achten Quintseptaccord, sondern die Terz des Basses die Dissonanz, die Quinte aber ist die

eigentliche None des Grundtones, wie aus folgenden Beispiele deutlich erheller.



Grundbass:



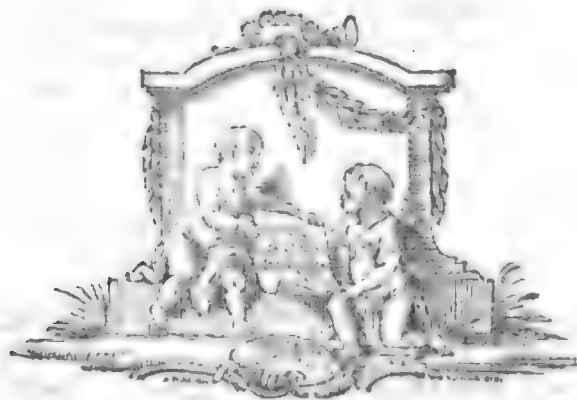
Zweitens kommt in den Werken der französischen Conserger ein Quintseptaccord vor, den sie für einen wesentlich dissonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon ist in einem eigenen Artikel das Nöthige gesagt worden. (*)

(*) Sexte
(Dissonanz-
grade.)

Quintetto; Quinque.

(Rust.)

Was die schon in einem besondern Artikel beschriebene Quartette und Quatuor, in Ansehung vier concertirender Stimmen sind, sind diese in fünf Stimmen. Also kann auch das, was über jene angemerkt worden, auch auf diese angewendet werden.



R a d i r e n .

(Zeichnende Kunst.)

(*) Rader.

Mit diesem ursprünglich lateinischen Worte, (*) das eigentlich auskratzen oder abkratzen bedeutet, drückt man die Arbeit aus, mit der ein Zeichner vermittelt einer stählernen Nadel eine Zeichnung auf eine kupferne Platte einreißt. Dieses geschieht hauptsächlich auf eine, mit Firnisgrund überzogene Platte (*), wo mit der Nadel der Firnisgrund, so wie es die Zeichnung erfordert, bis auf das Kupfer weggekratzt wird, damit das Aetzwasser, das man hernach über die geglättete Platte gießt, die mit der Nadel gerissenen Striche auf dem Kupfer ausfressen, oder einäßen könne. Man radirt aber auch auf die bloße Platte, ohne Firnis; dieses nennen einige mit der kalten Nadel arbeiten; das ist mit der Nadel die Zeichnung in das Kupfer einreissen. Es geschieht in zweyerley Absicht. Gemeinlich, wenn eine Platte schon geätzt, und ein Probedruck davon gemacht ist, um der Zeichnung hier und da nachzuhelfen, und noch fehlende Striche hereinzubringen; aber man radirt auch kleine Zeichnungen ganz mit der kalten Nadel, so wie man mit dem Grabstichel gleich auf das bloße Kupfer sticht. Weil aber der Zeichner auf diese Weise nicht tief in das Kupfer reissen kann, und mit mehr oder weniger Kraft auf die Nadel drücken muß, so können nur kleine und flüchtige Zeichnungen so radirt werden, die hernach auch nur sehr wenig Abdrücke geben. Also muß man das Radiren hauptsächlich betrachten, in so fern es auf den Firnisgrund zum Aetzen vorgenommen wird; wobey es hinlänglich ist, daß der Firnis, so wie es das Aetzen erfordert, mit der Nadel weggenommen werde.

Weil der Firnis sehr dünne aufgetragen, und weich ist, so hat man nicht nöthig, wie beim Radiren mit der kalten Nadel, sie stark aufzudrücken; man kann die Nadel bald eben mit der Leichtigkeit führen, wie die Feder, oder die Reißkohle. Mithin kann ein geübter Zeichner mit eben der Freyheit und Flüchtigkeit radiren, mit der er auf Papier zeichnet. Und hierin liegt der Grund, warum man in mehrern Absichten den radirten Kupferblättern, den

Vorzug über die gestochenen geben muß, wovon schon anderswo gesprochen worden. (*)

(*) S. Kunst.

Ueber die Handgriffe des Radirens und die Beschaffenheit der Nadeln, kann man in dem im Artikel Aetzkunst angezeigten Werke des Abr. Woffe die nöthigen Nachrichten finden. Was übrigens in diesem Artikel noch anzuführen wäre, findet sich bereits in den Artikeln Aetzen, Firnis, Gründen und Kupferstecherkunst.

Re.

(Musik.)

Die zweyte in der Solmisation gebräuchliche Sylbe, die allemal den zweyten Ton des arcadinischen Hexachords anzeigt, der dem Mi - Fa vorhergeht. Wenn das Hexachord von C anfängt, so ist D das Re; fängt es von G an, so ist A das Re. (*)

(*) S. Solmisation.

Recitativ.

(Musik.)

Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung aller Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges. Diese so vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt. Die Alten unterschieden diese drey Sarrungen des Vortrages so, daß sie dem Gesang abgesetzte Töne zuschrieben, der Declamation aneinanderhangende, das Recitativ aber mitten zwischen beyde setzten. Martianus Capella nennt diese drey Arten *genus vocis - continuum, divisum, medium*, und er thut hinzu, die letzte Art, nämlich das Recitativ, sey die, die man zum Vortrag der Gedichte brauche. Dessennach hätten die Alten, ihre Gedichte nach Art unsers Recitatives vorgetragen; und man kann hieraus erklären, warum in den alten Zeiten das Studium der Dichtkunst von der Musik unzertrennlich gewesen. Die bloße Declamation ward bey den Alten auch notirt, aber bloß durch Accente, nicht durch musicalische Töne. Dieses

Dieses sagt Bryennius, den Wallis herausgegeben hat, mit klaren Worten.

Von der bloßen Declamation unterscheidet sich das Recitativ dadurch, daß es seine Töne aus einer Tonleiter der Musik nimmt, und eine den Regeln der Harmonie unterworfenen Modulation beobachtet, und also in Noten kann gesetzt und von einem die volle Harmonie anschlagenden Baße begleitet werden. Von dem eigentlichen Gesang unterscheidet es sich vornehmlich durch folgende Kennzeichen. Erstlich bindet er sich nicht so genau, als der Gesang, an die Bewegung. In derselben Taktart sind ganze Takte und einzelne Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht selten wird eine Viertelnote geschwinde, als eine andere verlassen; dahingegen die genaueste Einförmigkeit der Bewegung, so lange der Takt derselbe bleibt, in dem eigentlichen Gesange nothwendig ist. Zweitens hat das Recitativ keinen so genau bestimmten Rhythmus. Seine größern und kleinern Einschnitte sind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede selbst beobachtet hat. Daher entsteht drittens auch der Unterschied, daß das Recitativ keine eigentliche melodische Gedanken, keine wirkliche Melodie hat, wenn gleich jeder einzelne Ton eben so singend, als in dem wahren Gesang vorgetragen würde. Viertens bindet sich das Recitativ nicht an die Regelmäßigkeit der Modulation in andere Töne, die dem eigentlichen Gesang vorgeschrieben ist. Endlich unterscheidet sich das Recitativ von dem wahren Gesang dadurch, daß nirgend, auch nicht einmal bey vollkommenen Cadenzen, ein Ton merklich länger, als in der Declamation geschehen würde, ausgehalten wird. Es giebt zwar Arien und Lieder, die dieses mit dem Recitativ gemein haben, daß ihre ganze Dauer ohngefähr eben die Zeit wegnimmt, die eine gute Declamation erfordern würde; aber man wird doch etwa einzelne Sylben darin antreffen, wo der Ton länger und singend ausgehalten wird. Ueberhaupt werden in dem Vortrag des Recitativs die Töne zwar rein nach der Tonleiter, aber doch etwas kürzer abgeloßen, als im Gesang, vorgetragen.

Das Recitativ kommt in Oratorien, Cantaten und in der Oper vor. Es unterscheidet sich von der Arie, dem Lied und andern zum förmlichen Gesang dienenden Texten dadurch, daß es nicht lyrisch ist. Der Vers ist frey, bald kurz, bald lang, ohne

ein in der Folge sich gleichbleibendes Metrum. Dieses scheint zwar nur seinen äußerlichen Charakter zu bestimmen; aber er hat eben die besondere Art des Gesanges veranlaßt.

Indessen ist freylich auch der Inhalt des Recitativs von dem Stoff der Arien und Lieder verschieden. Zwar immer leidenschaftlich, aber nicht in dem gleichen, oder stäten Fluß desselben Tones, sondern mehr abgewechselt, mehr unterbrochen und abgesetzt. Man muß sich den leidenschaftlichen Ausdruck in der Arie wie einen langsam oder schnell, sanft oder rauschend, aber gleichförmig fortfließenden Strom vorstellen, dessen Gang die Musik natürlich abbildet: das Recitativ hingegen kann man sich wie einen Bach vorstellen, der bald stille fortfließt, bald zwischen Steinen durchbrauscht, bald über Klippen herabstürzt. In eben demselben Recitativ kommen bisweilen ruhige, bloß erzählende Stellen vor; den Augenblick darauf aber heftige und höchstpathetische Stellen. Diese Ungleichheit hat in der Arie nicht statt.

Indessen sollte der völlig gleichgültige Ton im Recitativ gänzlich vermieden werden; weil es ungereimt ist, ganz gleichgültige Sachen in singenden Tönen vorzutragen. Ich habe mich bereits im Artikel Oper weitläufiger hierüber erklärt, und dort angemerkt, daß kalte Verathschlagungen, und solche Scenen, wo man ohne allen Affekt spricht, gar nicht musikalisch sollten vorgetragen werden. Es ist so gar schon niedrig, wenn eine völlig kaltsinnige Rede in Versen vorgetragen wird. Und eben deswegen habe ich dort den Vorschlag gethan, zu der Oper, wo durchaus alles musikalisch seyn soll, eine ihr eigene und durchaus leidenschaftliche Behandlung des Stoffs zu wählen, damit das Recitativ nirgend unschicklich werde. Denn welcher Mensch kann sich des Lachens enthalten, wenn, wie in der Opera Cato, die Aufschrift eines Briefes, (*Il senato à Catone*) singend und mit Harmonie begleitet, gelesen wird? Dergleichen abgeschmacktes Zeug kommt aber nur in zu viel Recitativen vor.

Wenn ich nun in diesem Artikel dem Conserzer meine Gedanken über die Behandlung des Recitativs vortragen werde, so schließe ich ausdrücklich solche, die gar nichts leidenschaftliches an sich haben, aus; denn warum sollte man dem Künstler Vorschläge thun, wie er etwas ungereimtes machen könne? Ich setze zum voraus, daß jedes Recitativ und jede

einzige Stelle darin so beschaffen sey, daß der, welcher spricht, natürlicher Weise im Affekt spreche. Darum werde ich auch nicht nöthig haben, wie Hr.

(*) S. Scheibe (*) einen Unterschied zwischen dem bloß recitirten und declamirten Recitativ zu machen; weil ich das erstere ganz verwerfe. Behauptet es indessen in der Oper, und in der Cantate seinen Platz, so mag der Dichter sehen, wie er es verantwortet, und der Tonsezer, wie er es behandeln will. Denn hierüber Regeln zu geben, wäre nach meinen Begriffen eben so viel, als einen Dichter zu unterrichten, was für eine Versart er zu wählen habe, um ein Zeitungsblatt in eine Ode zu verwandeln.

Niemand bilde sich ein, daß der Dichter nur die schwächsten und gleichgültigsten Stellen seines Werks dem Recitativ vorbehalte, den stärksten Ausbruch der Leidenschaften aber in Ariën, oder andern Gesängen anbringe. Denn gar oft geschieht das Gegentheil, und muß natürlicher Weise geschehen. Die sehr lebhaften Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freud und Bewundrung, können, wenn sie auf einen hohen Grad gestiegen sind, selten in Ariën natürlich ausgedruckt werden. Denn der Ausdruck solcher Leidenschaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches schlechterdings dem fließenden Wesen des ordentlichen Gesangs zuwider ist. Man stelle sich vor, Hr. Ramler hätte gegen sein eigenes Gefühl einem Tonsezer zu gefallen, folgende Stelle eines Recitatives, in einem lyrischen Epilennmaße gesetzt:

Unschuldiger! Gerechter! hauche doch
Die matt gequälte Seele von dir! —
Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bände, nicht, ich sehe
Gesplizte Reile — Jesus reißt die Hände dar
Die theuren Hände, deren Arbeit Wolthaten war.

Wie würde doch daraus eine Arie gemacht worden seyn? Es ist wol nicht nöthig, daß ich zeige, wie ungereimt es wäre, eine solche höchstpathetische Stelle, nach Art einer Arie zu setzen. Hieraus aber sieht man deutlich, wie der höchste Grad des Leidenschaftlichen sich gar oft zum Recitativ viel besser, als zur Arie schickt. Wir sehen es deutlich an mancher Ode, nach lyrischen Versarten der Alten, an die sich gewiß kein Tonsezer wagen wird, es sey denn, daß er sie abwechselnd, bald als ein Recitativ bald als Ariofo, bald als Arie behandeln könne.

Es ist meine Absicht gar nicht hier dem Dichter zu zeigen, wie er das Recitativ behandeln soll. Die Muster, die Ramler gegeben, sagen ihm schon mehr, wenn er Gefühl hat, als ich ihm sagen könnte.

Ich will hier nur noch einen besondern Punkt berühren. Ich kann mich nicht enthalten zu gestehen, daß die bisweilen in Recitativen vorkommende Einschaltungen fremder Reden und Sprüche, die der Tonsezer allemal als Ariofo vorträgt, nach meiner Empfindung etwas anstößiges haben. Ich habe an einem andern Ort (*) den lyrisch erzählenden Ton des Recitatives in der Ramlerischen Passion als ein Muster empfohlen. Ich wußte in der That kein schöneres Recitativ zu finden, als gleich das, womit dieses Oratorium anfängt. Was kann pathetischer und für den Tonsezer zum Recitativ erwünschter seyn, als dieses.

(*) S. Oratorium.

— Bester aller Menschenkinder!
Du jagst? du zitterst? gleich dem Sündler
Auf den sein Todesurtheil fällt!
Ach seht! er sinkt, belastet mit den Missethaten
Von einer ganzen Welt.
Sein Herz in Arbeit fliegt aus seiner Hölle
Sein Schweiß fließt purpurroth die Schläf herab.
Er ruft: Betrübt ist meine Seele
Bis in den Tod. u. s. f.

Granh, hat nach dem allgemeinen Gebrauch, der zur Regel geworden ist, die Worte: Betrübt ist meine Seele u. s. w. die der Dichter einer fremden Person in den Mund legt, als ein Ariofo vorgelesen, und man wird schwerlich, wenn man es für sich betrachtet, etwas schöneres in dieser Art aufzuweisen haben, als dieses Ariofo: und dennoch ist es mir immer anstößig gewesen, und bleibt es, so oft ich diese Passion höre. Es ist mir nicht möglich mich darein zu finden, daß dieselbe recitirende Person, bald in ihrem eigenen, bald in fremden Namen singe. Und doch sehe ich auf der andern Seite nicht, warum eben dieses Dramatische bey dem epischen Dichter mir nicht mißfällt? Wenn mich also mein Gefühl hierüber nicht täuscht; so möchte ich sagen, es gehe an in eines andern Namen, und mit seinen Worten zu sprechen; aber nicht zu singen. Allein, ich getraue mir nicht mein Gefühl hierüber zur Regel anzugeben. Im wirklichen Drama, da die Worte: Betrübt u. s. f. von der Person selbst, gesun-

gesungen würden, war alles, wie der Tonsezer es gemacht hat, vollkommen. Oder wenn es so stünde:

Sein Schweiß fließt purpurn, —
Die Schlaf herab: Betrübts ist seine Seele
Bis in den Tod.

So könnte doch, dünkt mich, das Arioso, so wie Graun es gesetzt hat, beibehalten werden. So gar die Folge dieser eingeschalteten Rede könnte hier der Dichter in seinem eigenen Namen sagen. Nur in dem einzigen Vers

Nimm weg, nimm weg den bittern Kelch von meinem Munde. —

müßte seinem stehen. Doch ich will, wie gesagt, hierüber nichts entscheiden: ich sage nur, daß mein Gefühl sich an solche Stellen nie hat gewöhnen können.

So viel sey von der Poesie des Recitatives gesagt. Rousseau hat sehr richtig angemerkt, daß nur die Sprachen, die schon an sich im gemeinen Vortrag einen guten musikalischen Accent, oder etwas Singendes haben, sich zum Recitativ eignen. Darin übertrifft freylich die Italiänische meist alle andern heutigen europäischen Sprachen. Aber auch weniger singende Sprachen können von recht guten Dichtern, wenn nur der Inhalt leidenschaftlich genug ist, so behandelt werden, daß sie genug von dem musikalischen Accent haben: Klopstock und Ramler haben uns durch Beispiele hiervon überzeugt. Wer die englische Sprache nur aus einigen kalten gesellschaftlichen Gesprächen kenne, würde sich nicht einfallen lassen, daß man darin Verse schreiben könnte, die den besten aus der Aeneis an Wolklang gleich kommen: und doch hat Pope dergleichen gemacht. Also kommt es nur auf den Dichter an, auch in einer etwas unmusikalischen Sprache, sehr musikalisch zu schreiben.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die Bearbeitung des Recitatives kommen, die dem Tonsezer eigen ist. Um aber hierüber etwas nützliches zu sagen, ist es notwendig, daß wir zuerst die Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitatives, so gut es uns möglich ist, anzeigen.

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet bloß die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in $\frac{4}{4}$

Takt gesetzt. Im französischen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher sie sehr schwer zu accompagniren, und noch schwerer zu fassen sind.

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonsätze; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schließen; sondern der Tonsezer giebt jedem folgenden Redesatz, der einen andern Ton erfordert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichen Ton redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird; welches in Opern öftes geschieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musikalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melodische Verzerrungen haben.

4. Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrückt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein anderer zu besserem Ausdruck daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprach der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die schlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen weggilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.

7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelnen Sylben, als auf einer Folge von mehreren Sylben.

8. Pausen sollen nirgend gesetzt werden, als wo im Text wirkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Sätze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abschende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fodert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz, wenn die Oberstimme bereits schweigt, dem Bass überlassen.

10. Die besondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Enden des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruck des Textes richten, leicht und consonirend bey gefasstem, und fröhlichen; fliegend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichen Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsternem, bey heftigem und stürmischen Ausdruck seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die niedrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannigfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rücksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruck beitragen.

12. Nach das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

13. Zärtliche, besonders sanft fliegende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich Pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schicket, Arioso gesetzt werden.

14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schicket, dem recitirenden Sänger die genau tafelmäßige Bewegung vorschreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelnen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrüft, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden, die Empfindung schildern.

Dieses sind, wie mich dünkt die Eigenschaften eines vollkommenen Recitatives. Anstatt einer wortreichen und vielleicht unnützen Anleitung, wie der Tonsetzer jede dieser Eigenschaften in das Recitatio

(†) Die Beyspiele sind Kürze halber auf besondere Blätter abgesetzt, und durch römische Zahlen I. II. u. s. f. numerirt worden, und dadurch ist im Text jedes der auf

zulegen habe, wird es wol nützlicher seyn, wenn ich gute und schlechte Beyspiele anführe, und einige Anmerkungen darüber bebringe. Einer meiner Freunde, der mit der Theorie der Musik ein feines Gefühl des guten Gesanges verbindet, und dem ich diesen Aufsatz mitgetheilt habe, hat die Gefälligkeit gehabt, folgende Beyspiele zur Erläuterung der obigen Anmerkungen aufzusuchen, und noch mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Ich habe nicht nöthig die Weitläufigkeit dieses Artikels zu entschuldigen; der Mangel an guter Anweisung zum Recitativ rechtfertiget mich hinlänglich. (†)

Zur Erläuterung der ersten und achten Regel, dienet das Beyspiel I.

Hier siehet man zur Erläuterung der ersten Regel Einschnitte von verschiedener Länge und Kürze, so wie es der Text erforderte. Zugleich aber hat man ein Beyspiel, wie gegen die achte Regel gefehlt wird; denn bey dem Worte Güter + ist ein förmlicher Einschnitt in der Melodie und Harmonie, der erst bey dem Worte Menschen hätte fühlbar gemacht werden sollen.

Eben dieses gilt von dem Beyspiel II. Auf dem Worte Herz wird mit dem G mollaccord eine harmonische Ruhe bewürkt, da doch der Sinn der Worte noch nicht vollendet ist. In beyden Stellen, die hier getadelt werden, sind auch die Pausen unschicklich angebracht. Hier muß noch zur Ergänzung der achten Regel angemerkt werden, daß kein Leitton noch eine Dissonanz eher resolviren muß, als bis ein völliger Sinn der Worte zu End ist. Wäre der Satz aber lang, oder fände man des Ausdrucks wegen nöthig, die Harmonie oft abzuwechseln; so müßte bey jeder Resolution des Leittones oder der Dissonanz, sogleich ein anderer Leitton, oder eine neue Dissonanz eintreten, damit die Erwartung auch in der Harmonie unterhalten werde, wie in folgenden dem Recitativ III. von Graun.

Hier sind alle Accorde durch Leitöne und Dissonanzen in einander geschlungen, außer bey dem einzigen Wort *dolor* +, wo aber das Recitativ keine Pause hat, sondern fortgeht; daher man erst am Ende desselben in Ruhe gesetzt wird. Solche Veränderungen

den besondern Blättern stehenden Beyspiele deutlich bezeichnet worden.

1.

2.

Änderungen der Harmonie mitten in der Rede müssen allemal auf ein Hauptwort treffen, nicht auf ein Nebenwort, wie hier:

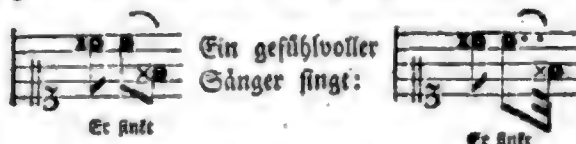


Bey der zweyten Regel ist über die Worte: er stehe mit der vorhergehenden in Verwandtschaft oder nicht, etwas zu erinnern. Ueberhaupt hat die Regel ihre Richtigkeit: Nur die Art von einem Ton zum andern überzugehen, muß nach den Regeln der harmonischen Kunst geschehen. Denn ofte kann ein Redesatz auch 2, 3, und mehrere Töne haben, wie das obige Recitativ von Braun; stößen aber da die Töne nicht natürlich in einander, so würd es Schwall und Unsinn. Auch wenn der Affect nicht sehr heftig, noch ängstlich ist, bleibt man gern in einem gewissen Geleise, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern entlegenen überzugehen. Bey kurzen Redesätzen ist dieses noch mehr nöthwendig, wenn gleich der Affect heftig ist; weil die Kürze solcher Sätze schon an sich etwas heftiges ausdrückt, welches, wenn man es noch durch plötzliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte. Dieses erhellet aus folgendem Beispiele IV.

Die Bewegung ist hier viel zu heftig, als daß man die plötzlichen Abänderungen der Harmonie wohl verstehen könne; zumal da in die Recitativstimme solche wunderliche Intervalle gelegt sind, und die Deklamation so verkehrt ist. Braun ist in solchen kurzen heftigen Redesätzen in Ansehung der harmonischen Uebergänge sehr leicht, er deklamirt aber richtig, dadurch wird der Ausdruck in solchen Fällen deutlich, weil man bloß auf den Sänger Acht giebt. S. V.

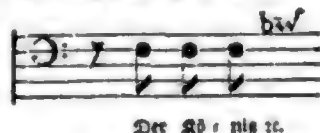
(*) E. Nach der dritten und vierten Regel sind also folgende und ähnliche Sätze, die Hr. Scheibe in seiner Abhandlung (*) für gut hält, verwerflich. S. VI. Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hier und da, wo der Affect Schönheit verträgt, Schwebun- Zweyter Theil.

gen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schwerlich Triller) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Deklamation, da eine Note zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Wirkung. Exempel von guten Meistern, wo zwey Töne auf eine Sylbe fielen, sind höchst rar. Braun hat ein einzigesmal in seinem Tod Jesu gesetzt.

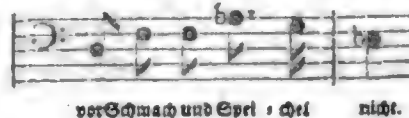


und dann entsteht der wahre Ton des Mitleids. Man kann bey dieser Stelle Braun nicht wohl beschuldigen, daß er bloß habe mahlen wollen; seine Hauptabsicht scheint dabey gewesen zu seyn, dem Sänger einen äußerst mitleidigen Ton in den Mund zu legen, und daher ist diese Stelle in dem Recitativ Gerhsemans u. auch so ungemein rührend.

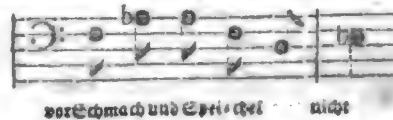
Zu Beyspielen der Fehler gegen die fünfte und sechste Regel kann folgendes dienen. S. VII. Gleich der Anfang sollte heißen:



Die letzten Worte des ersten Redesatzes sind falsch declamirt; sie sollten entweder

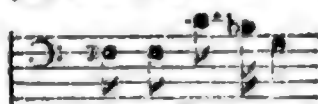


oder auch so:



gesetzt seyn. In dem darauf folgenden Redesatz sollten die Worte: Wangen, Streichen, Rücken, Schlägen, auf das erste oder dritte Viertel des Takts fallen. Da das Wort ihnen nur ein Nebenwort ist, und hier wieder die Absicht des Poeten das größte Taksgewicht hat, welches noch dazu das erstemal durch höhere und nachdrücklichere Töne, als das Hauptwort Streichen hat, vermehrt wird; so wird da

dadurch der Sinn dieses Satzes ganz versteckt. Ueber der ersten Sylbe des Wortes Schlagen, sollte e statt is stehen, nämlich also:



ih: ren Schlagen dar.

dadurch erhielt dieses Wort den Nachdruck, der ihm zukommt, und der unnatürliche Sprung der vierten Quarte zu der letzten kurzen Sylbe dieses Wortes wäre vermieden. Im dritten Satz stehen die Worte er und Mund auf einem unrichtigen Taktviertel. Dann giebt die natürliche Deklamation den Ton des Endfalls dieses Satzes an;



statt

nicht auf

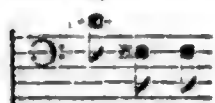
sollte stehen:



nicht auf

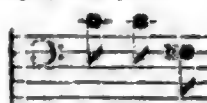
Auf folgende Art wäre der ganze Satz mit Beybehaltung derselben Harmonie in ein besseres Gesicht gebracht. S. VIII.

Das Anfangswort des letzten Satzes wird wegen des Nachdrucks, der auf die erste kurze Sylbe desselben gelegt ist, und der durch den Sprung von der vorhergegangenen tiefen Note entsteht, ungemein versteckt. Man beruft sich bey solchen Stellen insgemein auf den Vortrag guter Sänger, die statt



Ge:rech:net

also:



Ge:rech:net

singen; aber warum schreibt man nicht lieber so? Das Wort Mäherbärer steht auf einem unrichtigen Taktviertel, welches durch die unnatürliche Pause, nach dem Worte gerechnet, entstanden ist. Das Wort steht sollte, ob es gleich kurz ist, eine höhere Note haben, und nicht das Verwort er. Eben dieses gilt von der Präposition für, und der ersten Sylbe von hinauf, da das Hauptwort Gott weder Taktgewicht noch nachdrückliche Höhe hat. Der Tonsetzer hat, wie man sieht, ängstlich gesucht, in der Singstimme etwas Fliehendes hineinzubringen. Dieses gilt hier, so viel wie nichts: hier soll nicht mehr, nicht weniger als vorher gesagt werden, sondern mit Nachdruck deklamirt werden, was der Mund der Wärer gesprochen hat. Der ganze Satz könnte mit einer geringen Veränderung der Harmonie ohn-

gefähr so verbessert werden, wie bey IX. oder wie bey X.

Der Anfang des Satzes: Zur Schlachtabank etc. ist nach dem, was vorhergegangen ist, ganz und gar unangenehm: nicht wegen des Sprunges der übermäßigen Quarte d. gis, den ein etwas geübter Sänger recht gut treffen kann; sondern wegen der vorhergegangenen plötzlichen Abänderung der Harmonie in zwey abgelegene Töne. Der Sänger schließt dem vorhergehenden Satz in Gmoll; indem er nun diesen Accord in der Begleitung erwartet, wird er kaum berührt, und gleich darauf ein Accord angeschlagen, dessen Grundaccord E dur, und von Gmoll sehr entlegen ist. Dieses verursacht, daß er von dem folgenden Satz weder das erste d noch das zweyte gis treffen kann.

Das Vorsprechstück in dem Braunschen Tod Jesu, das sich mit den Worten anfängt: Auf einmal fällt der aufgehaltene Schmerz, kann fürnehmlich über die fünfte und siebente Regel zum Muster dienen, das vollkommen ist.

Die sechste Regel hat Braun sehr genau beobachtet. S. XI.

Viele Singcomponisten wollen, daß im Recitativo niemals mehr als zwey, höchstens drey Sechzehntheile auf einander folgen sollen. Man findet dieses in den Telemannischen und Scheibischen Recitativen genau beobachtet. In den tragischen Cantaten ist eher gegen den Accent der Sprache, und das natürliche Taktgewicht, als gegen diese Regel gefehlet. Man sehe gleich das erste Recitativo: Zwar hier mein Ihesus glänzt kein stiller Sommertag. u. s. w. S. XII. Das unnatürliche Taktgewicht auf der letzten Sylbe von Freischen, wäre folgendergestalt (S. XIII) vermieden, und dem Sänger angezeigt worden, daß er über die Worte, die von keiner sonderlichen Bedeutung sind, weichen solle.

Wenn es wahr ist, daß man dem Vortrag des Sängers vieles in Recitativen überlassen muß, so ist es doch auch eben so wahr, daß es widersinnig ist, wenn der Tonsetzer nicht alles, was in seinem Vermögen steht, anwendet, dem Sänger den Vortrag eines jeden Satzes zu bezeichnen. Der Sänger fühlt doch wohl nicht mehr, als der Componist.

Welche schöne Exempel von Braun kommen mir bey der siebenten Regel vor! Das erste ist aus der Cantate Apollo amante di Dafne. Apollo ruft, als er die Verwandlung gewahr wird. S. XIV.

Die

IX. *Ge: rechnet unter Wis: se: ehäter, steht er für sie zu Gott hin: auf.*

X. *Ge: rechnet unter Wis: se: ehäter, steht er für sie zu Gott hinauf.*

XI. *er kehrt sein Antlitz hin zu dem an seiner Seite gekreuzigten Ver: brecher, ihm zu prophe: zeyn:*

XII. *stiller Sommertag, wie in den kretischen Däda'schen Gängen XIII.* *— tag, wie in den kretischen Däda'schen Gängen*

XIV. *Ma o Cielo! che veggio mai? Frondo - se di - vengon le tue*

mani; dalle membra spunta - no verdi rami; e in ar - bo - re cangia - ta tu mie voglie de-

For 4-50 40.

XXV. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

XXVI. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

XXVII. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

XXVIII. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

XXIX. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

XXX. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

XXXI. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

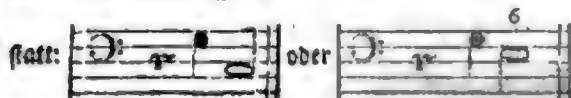
XXXII. *Andante*
 The first measure is the same as the second measure of the first system.

tenaccord anschlägt; oder man thut, als ob man schließen wollte, und läßt nach dem Accord der Dominante die erste Verwechslung des Accordes der Tonica hören. So könnte das erste der gegebenen Exempel, wenn die Rede noch in derselben Empfindung fortdauerte, ohngeachtet des Schlußes der Periode, die Begleitung haben, wie bey XXIV. Dadurch bewirkt man den Schlußfall der Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden.

In dem Beispiel XXV sind die zwey förmlichen Schlußcadenzen nach dem ersten und dritten Satz völlig unschicklich angebracht. Da die Empfindung der Rede durchgängig gleich ist, so hätten diese Schlußcadenzen auch vermieden, und angezeigtermaßen behandelt werden sollen. Nach den Worten: sie lagern sich, hat der Tonsetzer einen eben so wesentlichen Fehler begangen, daß er in der Recitativstimme keine Pause gesetzt hat. Ramlers erzählende Recitative sind nicht Erzählungen eines Evangelisten, der gesehen hat, sondern eines empfindungsvollen Christen, der sieht, und bey allem, was er sieht, stille steht und fühlt. Darum hätten in dem Recitativ die zwey Sätze, die der Dichter aus guten Ursachen durch ein Punctum von einander getrennet hatte, nicht so, wie *veni, vidi, vici* ohne allen Absatz in einander geschlungen seyn sollen.

Ein besseres Beispiel zur Erläuterung dieser Regel von den Cadenzen ist bey XXVI aus dem Tod Jesu von Graun. Nach den Worten *dein Wille soll geschehn*, ist, wie es der Absatz der Worte mit der folgenden Periode erfordert, eine förmliche Schlußcadenz angebracht. Die übrigen Schlüsse der Periode sind, da die Empfindung der Rede gleich bleibt, nur in der Recitativstimme allein fühlbar gemacht.

Außer den drey angezeigten Arten, den Endfall einer Periode, die keine förmliche Schlußperiode ist, zu behandeln, ist noch eine vierte, die zugleich von Ausdruck und sehr mannigfaltig ist. Diese besteht darin, daß man nach der Cadenz der Recitativstimme, in der Begleitung den Dominantenaccord anschlägt, und anstatt nach demselben den Accord der Tonica hören zu lassen, sogleich eine andere nach Beschaffenheit des Ausdrucks mehr oder weniger entlegene Sonart antritt: 3. E.



schreitet man so fort, wie bey XXVII. oder in Noth



wie bey XXVIII.

Alle diese Cadenzen sind von leidenschaftlichem Ausdruck; doch schift sich eine für der andern mehr oder weniger zu diesem oder jenem Ausdruck. So ist 1. B.



heftig und geschickt zu steigenden Empfindungen; hingegen ist diese Cadenz

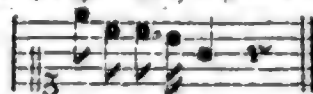


geschickter in sinkenden Leidenschaften. Matt und traurig ist diese:



wenn man nemlich statt des Sextenaccordes von bE, den C duraccord erwartet hat. Es würde zu weitläufig seyn, von jeder angezeigten Fortschreibung Beispiele zu geben. Die Werke guter Sängmeister, als Grauns, Händels, Lissens, sind voll davon. In Opern, wo Personen von verschiedenen Affekten mit einander recitiren, sind dergleichen Cadenzen unentbehrlich. Anfänger müssen darauf alle ihre Aufmerksamkeit wenden, und vornehmlich dabei auf den Sinn der Worte, und auf die wechselseitige Empfindung der recitirenden Personen Acht haben.

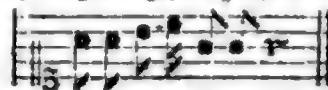
In Ansehung der männlichen und weiblichen Cadenzen ist noch anzumerken, daß da die erstere 1. E.



durch den Vortrag einen Vorschlag vor der letzten Note erhält, als wenn sie so geschrieben wäre:



letztere hingegen, wenn sie auch, wie einige im Gebrauch haben, folgendergestalt geschrieben ist:



den:

XXXIII.

Daß bringet ihr den Argwohn bey, ob Wald und Jagd viel leicht, wer kann es wiß sen? verbergen

Lie, be Vorwand sey?

XXXIV.

Ist das mein Je- sus? Ist das mein Je- sus?

XXXV.

Spo- sa, Fi- gio, Ger- ma- na, Ami- co — oh Dio! tanti be- ni in un' di.

Sein Petrus folgt, der ein, gl, ge von al, len, er folgt, zur Hil, fe schwach, von fern.

Sogno? son desta? Oh Dei! qual freddo ge- lo ricer- candomi va di vena in vena!

ah Ga- ri- bal- do, in que- sto ca- so es- se- re- mo, che far degg'io? Vendicar- ti.

weibliche Fragen außer dem Fehler, daß sie allezeit auf die zwey letzten Sylben eines Satzes angebracht sind, überhaupt eine unnatürliche Schreibart in der Recitativstimme: 1. E.



Der Hr. Verfasser führt davor in seiner Abhandlung Gründe an, die weder wichtig noch richtig sind, und denen man leicht die triftigsten Gegengründe entgegensetzen könnte, wenn man zu befürchten hätte, daß diese Schreibart einreißten würde. Daß der Schlussfall der Frage nicht allein von zween, sondern, wenn die Worte es erfordern, von weit mehrern Sylben seyn könne und müsse, beweiset das Zeugniß eines großen Dichters, der zugleich ein vollkommener Declamator ist. Ein Arioso, das sich mit der Frage endiget:

Oder soll der Landmann — —
— — — — — dankbar
Dir das Erstlingsopfer weyn?

und von dem Verfasser dieser Anmerkungen in Musik gesetzt worden, konnte durch keinen andern Schlussfall den Poeten so vollkommen befriedigen, als durch folgenden.



Man bedient sich aber dieser Harmonie und Melos die nicht zu allen und jeden Fragen; sondern man braucht oft einen bloßen Sprung auf das Hauptwort in der Recitativstimme, bey vielerley Harmonien in der Begleitung. In dem Graun'schen Tod Jesu findet sich gleich in dem ersten Recitativ folgende Stelle, (S. XXXIV.) die von ungemeinem Nachdruck ist, 1) weil man bey der Wiederholung der Frage zwey Hauptwörter vernimmt, die der

Quartensprung nachdrücklich macht, nämlich Jesus und das; 2) weil der Schlussfall der ersten Frage auf einen Dominantenaccord geschieht, der, wie bekannt, etwas ungewisses ausdrückt, der zweyte Schlussfall hingegen auf den Accord einer Tonica angebracht ist, wodurch das Zweifelhafte der Frage gleichsam zur Gewissheit wird; und 3) weil die Stimme bey der Wiederholung steigt und heftiger wird. Ohne dergleichen Verstärkungen des Ausdrucks muß sich Niemand einfallen lassen, weder Fragen noch andere Redesätze im Recitativ unnöthiger Weise zu wiederholen.

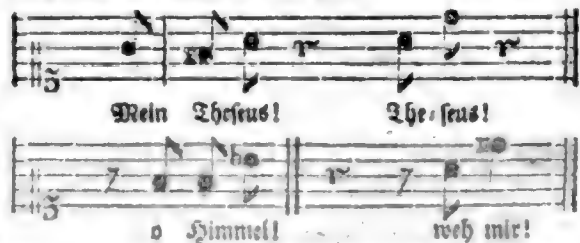
In eben dem Graun'schen Recitativ ist die musikalische Frage auch bey folgendem Satz ganz recht vermieden:



weil in den Fragaccenten unter Fragen und Fragen ein Unterschied ist, indem es Fragen giebt, die in dem völligen Ton der Gewissheit ausgesprochen werden.

Endlich werden diejenigen Frageätze, die zugleich Ausrufungen sind, am besten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrückt, wie in dem Graun'schen Exempel: Dei! tu mi difendi? &c. welches bey Gelogenheit der zweyten Regel S. V. angeführt ist.

Ausrufungen und dergleichen heftige kurze Sätze müssen allezeit mit einem Sprung auf die nachdrücklichste Sylbe des Ausrufungswortes geschehen, nicht auf die kürzeste, wie hier:



Die begleitende Harmonie muß den Ton der Leidenschaft angeben. In folgenden Beispielen XXXV, die zur Erläuterung der ersten Regel dienen, kommen auch Ausrufungen von verschiedenem Charakter vor.

First

Einmal, wenn ich wieder
 Einmal, wenn ich wieder
 Einmal, wenn ich wieder
 Einmal, wenn ich wieder

Second

Einmal, wenn ich wieder
 Einmal, wenn ich wieder
 Einmal, wenn ich wieder
 Einmal, wenn ich wieder

mancherley auf einen wichtigen Zweck abzielende Gedanken kunstmäßig verbunden, und mit Feuerlichkeit vorgetragen werden. Also handelt dieser Artifel von förmlich veranstalteten Reden, die durch ihren Inhalt, durch den Ort und die Zeit, da sie gehalten werden, wichtig genug sind mit warmen Interesse gehalten und angehört zu werden. Eine solche Rede ist das Meistersstück, das Hauptwerk der Beredsamkeit. Weder die Reden, die ohne einen wichtigen Zweck zum Grunde zu haben, bloß zur Parade gehalten werden, und die Quintilian sehr wol, *ostentationes declamatorias* nennt, noch die kurzen laconischen Reden, wodurch auch bisweilen bey sehr wichtigen Gelegenheiten mehr ausgerichtet wird, als durch lange Reden, kommen hier in Betrachtung.

Nämlich, wir untersuchen hier nicht, in welchen Fällen förmliche und ausführliche Reden zu halten seyn; sondern wir setzen zum voraus, daß eine solche Rede zu halten sey. Es giebt freylich Fälle, wo ein ganzes Volk durch wenig Worte, die nichts, als ein plötzlicher Einfall sind, auf einen Entschluß gebracht wird, der vielleicht durch die gründlichste, ausführliche Rede nicht wäre bewirkt worden. Plutarch (wo ich nicht irre) hat uns eine Anekdote aufbehalten, die dieses in ein helles Licht setzt.

Als König Philip in Macedonien anfang den Griechen und andern benachbarten Staaten furchtbar zu werden, schickten die Byzantiner einen Gesandten nach Athen, der das Volk bereden sollte, sich mit ihnen gegen den Macedonier in ein Bündnis einzulassen. Kaum war der Gesandte, der ein kleiner, sehr unansehnlicher Mann war, vor dem Volk aufgetreten, um seine lange, vermuthlich mit großen Nachdenken verfertigte Rede zu halten, als plötzlich unter diesem höchst leichtsinnigen Volk ein großes Gelächter über die Figur des kleinen Gesandten entstand. Dies war eine üble Vorbedeutung über den Erfolg seiner Rede; darum änderte er mit großer Gegenwart des Geistes den Vorsatz eine förmliche Rede an eine so leichtsinnige Versammlung zu halten, und sagte nur folgendes:

„Ihr Männer von Athen! Ihr sehet, was für eine elende Figur ich mache, und ich habe eine Frau, die nicht ansehnlicher ist, als ich. Aber wenn wir beyde uns zanken, so ist die große Stadt Byzanz noch zu klein für uns. Nun bedenket einmal, was

für Handel und Verwüstung ein so unruhiger und herrschsüchtiger Mann, als Philip ist, unter den Griechen machen würde, wenn man ihn nicht einschränkte.“

Dieser sprachhafte Einfall that die gewünschte Wirkung, die vielleicht durch die lange Rede, die der kluge Mann für dieses Geschäft ausgearbeitet hatte, nicht würde gethan haben.

So mag auch der Römer Pontius Pilatus ganz richtig geurtheilet haben, daß die rasenden Juden durch bloße Vorzeigung des unschuldig gezeigten Christus und die dabey gesprochenen zwey Worte *Ecce homo!* von ihrem blutigeren Vorhaben, ihn gekreuziget zu sehen, leichter abzubringen wären, als durch eine lange Rede über seine Unschuld.

Von dergleichen Reden, die plötzliche Wirkungen des Genies sind, ist hier nicht die Frage; weil man dem Redner nicht sagen kann, wenn und wie er durch solche glückliche Einfälle seinen Zweck erreichen könne. Wir wollen, ohne zu untersuchen, wo förmliche Reden nöthig sind, die Betrachtung hier bloß darauf einschränken, wie sie müssen beschaffen seyn.

Man kann aber von der Vollkommenheit einer Sache nicht urtheilen, bevor man nicht ihren Zweck und ihre Art gefaßt hat. Also müssen wir zuvorderst den verschiedenen Zweck solcher Reden betrachten, und daraus ihre Arten bestimmen.

Man sagt insgemein der Zweck des Redners sey seine Zuhörer von etwas zu überzeugen: dennoch ist dieses nicht der einzige Zweck, den er sich vorsetzen kann. Ofter sucht er bloß zu rühren, eine gewisse Leidenschaft rege zu machen, oder die Gemüther bloß zu besänftigen. Wir können uns die verschiedenen Gattungen der Reden, in Ansehung ihres Zwecks am deutlichsten durch die verschiedene Beschaffenheit der einfachsten Redesätze vorstellen. Nicht jeder Satz der Rede enthält ein Urtheil, das wahr oder falsch seyn muß, es giebt auch Sätze, die einen Wunsch, einen Befehl, eine bloße Ausrufung enthalten. Selbst die Sätze, die man in der Vernunftlehre Urtheile nennt, sind von zwey sehr verschiedenen Gattungen. Die eigentlich urtheilenden Sätze, wie diese: Gott ist weise; die Tugend macht glücklich; sind Sätze von ganz anderer Art, als die bloß erklärenden oder beschreibenden Sätze, dergleichen die sogenannten Definitiones sind. Nun kann jede Art des einfachen Redesatzes der Inhalt einer großen und

aus-

ausführlichen Rede werden. Dieses verdienet etwas umständlich betrachtet zu werden.

Der bejahende, oder verneinende Satz, als: die Tugend macht glücklich; der Lasterhafte ist nie glücklich, kann durch eine ausführliche Rede bestätigt, oder widerlegt werden. Daraus entsteht die Rede, deren einzige Absicht ist zu überzeugen; weil ihr Wesen eigentlich darin besteht, daß etwas als wahr oder falsch vorgestellt werde.

Der bloß erklärende Satz, als: Götze in ihren Wirkungen durch Weisheit bestimmt, ist eigentlich das, was man Gerechtigkeit nennt, hat einen ganz andern Zweck. Man kann zwar eine beweisende Rede daraus machen, aber der unmittelbare Zweck solcher Sätze, ist die Entwicklung und Festsetzung eines einzigen Begriffes. Hier ist die Absicht Aufklärung, nicht Ueberzeugung. Zu dieser Art rechnen wir die Reden, darin bloß die Beschaffenheit einer Sache ausführlich gezeigt, oder da gesagt wird, was sie sey; da der Redner seinen Zuhörern eine Sache kennen lehret. So sind einige Lobreden, auch solche da eine Sache bloß in ihrer wahren Gestalt vorgestellt wird, ohne Urtheil ob sie gut oder böse, wahr oder falsch, nützlich oder schädlich sey. Dahin gehören auch bloße Erzählungen, von welcher Art das erste und zweyte Buch der Reden des Cicero gegen den Verres sind, wo der Redner eigentlich nur erzählt, was der Beklagte gethan hat, und wie er bey verschiedenen Gelegenheiten gesinnet gewesen.

Der befehlende oder vermahnende Satz, kann ebenfalls der Inhalt einer großen, ausführlichen Rede seyn. Da ist der Zweck eigentlich Nührung, Erwekung der Furcht, des Muthes, der Hoffnung. So ist die Rede des Cicero, die eigentlich der Eingang seiner Anklage gegen den Verres ist, darin er die Richter zur Strengigkeit vermahnet. Auch die erste Rede gegen den Catilina ist meistens von dieser Art.

Auch der bloß ausrufende Satz, dergleichen diese sind: o! unglückliches Vaterland! o! lieberer Siz der Ruh und Unschuld, kann der Hauptinhalt einer ausführlichen Rede seyn. Alldenn geht die Hauptabsicht des Redners auf die Entwicklung seines eignen Gefühles, wodurch Empfindungen angenehmer, oder schmerzhafter, oder zärtlich trauriger Art bey dem Zuhörer erweckt werden. Dabey kann es Fälle

Zweyter Theil.

geben, wo der Redner kein anderes Interesse hat, als seine Zuhörer angenehm zu unterhalten.

Dieses sind, wie mich dünkt, die verschiedenen Fälle, aus denen die Verschiedenheit des Zwecks der Rede kann bestimmt werden, und woraus offenbar ist, daß der Redner nicht allemal auf Ueberzeugung arbeite. Es scheint, daß alle Arten der Reden in Rücksicht auf ihren Inhalt auf drey Hauptgattungen können gebracht werden. Die erste Gattung begreift die, wo der Redner unmittelbar auf den Verstand der Zuhörer seine Absicht richtet: man kann sie die lehrende Rede nennen. Die zweyte Gattung ist die von mittlerm Inhalt, wo vorzüglich die Einbildungskraft unterhalten wird, es sey, daß man den Zuhörer bloß ergötzen, oder ihn mit Bewunderung erfüllen wolle. Diese Gattung wollen wir die unterhaltende nennen. Die dritte arbeitet auf das Herz des Zuhörers, um darin, wichtigen und bestimmten Absichten zufolge, Leidenschaften rege zu machen, oder zu besänftigen. Dieser wollen wir den Namen der rührenden Rede geben. (*)

Jede Gattung könnte, wenn es hier der Ort wäre, ausführlich zu seyn, nur noch in Absicht auf den Zweck, in Unterarten eingetheilt werden. So kann man z. B. in der lehrenden Rede die, wodurch der Zuhörer zu einem bestimmten Urtheil über eine Sache gebracht wird, von der, wo er bloß über ihre Beschaffenheit unterrichtet wird, unterscheiden werden, jene kann man eine beweisende, diese eine erklärende Rede nennen. Aber wir überlassen dergleichen nähere Bestimmungen andern, welche die Materie ausführlich zu behandeln haben. Doch dieses muß hier angemerkt werden, daß es Reden giebt, die aus allen drey Gattungen zusammengesetzt sind, da ein Theil lehrend, ein Theil unterhaltend, und einer rührend ist. Allein es ist nöthig, daß man sich jede Art besonders vorstelle. Denn natürlicher Weise hat jede ihren eigenen Charakter und ihre eigene Art der Vollkommenheit, die wir hier etwas näher zu betrachten haben.

Der Hauptcharakter der lehrenden Rede ist Klarheit und Gründlichkeit, denn darauf arbeitet der Verstand. Der Redner der darin glücklich seyn will, muß Scharfsinn haben, alles was zur Sache gehört in hellem Lichte zu sehen, und gründliche Urtheilskraft, das Wahre von dem Falschen genau zu unterscheiden. Die unterhaltende Rede muß hauptsächlich Schönheit und reizenden Reichtum zur Un-

Terre

(*) Trias sunt quae praestare debet Orator, ut doceat, moveat, delectet. Quintilian Inst. L. III. c. 5 §. 2.

Von den dreß Hauptarten der Rede ist die lehrende die schwereste, und erfordert das meiste Nachdenken. Wenn die Materie nur einigermaßen schwer und verwikelt ist; so gehöret großer Verstand und Scharfsinnigkeit dazu, sie so zu behandeln, daß der Zuhörer am Ende der Rede die Sachen in dem Lichte und mit der Klarheit einsehe, wie der Redner. Wo es um wahre, dauerhafte Belehrung und Ueberzeugung zu thun ist, da helfen die sogenannten rednerischen Kunstgriffe sehr wenig, weil es da nicht auf Schein, sondern auf Wahrheit ankommt.

(*) Pedus
est quod
disertos fa-
cit et vis
mentis.
Inst. L. X.
c. 7. §. 15.

Quintilian sagt in sehr wenig Worten was zu einem guten Redner erfordert werde. (*) Stärke des Geistes und Wärme des Herzens. Beides sind Gaben der Natur und liegen außer der Kunst. Diese erleichtert aber den Ausdruck der Gedanken, und die Ergießung des Herzens, und ordnet sie zweckmäßig. Es ist hier der Ort nicht dieses zu zeigen. Wir begnügen uns nur eine einzige aber allgemeine und höchst wichtige Hauptmaxime anzuzeigen, die der Redner bey jeder Gattung vor Augen haben sollte. Er muß an nichts, als an seine Materie und an die Wirkung, die sie auf den Zuhörer haben soll, denken, sich selbst aber und alle Nebenabsichten völlig aus dem Sinn schlagen. Wer bey seinem Reden oder Schreiben Nebenabsichten hat, als z. B. dem Zuhörer, oder Leser hohe Begriffe von sich zu geben, gelobt zu werden, oder durch seine Arbeiten sonst gewisse Vortheile zu erhalten, wird unmöglich verhindern können, daß nicht entweder seine Materie, oder die Form und der Ausdruck der Rede durch fremde zur Sache gar nicht gehörige Dinge verunstaltet werden. Bald wird er von dem Wesentlichen seiner Materie abweichen, um etwa schön zu thun; wo er glaubt eine gute Gelegenheit dazu gefunden zu haben; bald wird er etwas fremdes und unschickliches einmischen, weil ihn dünkt es werde den Zuhörer belustigen, und den Geschmak an seinen Arbeiten allgemeiner verbreiten; bald aber wird er völlig ausschweifen und Dinge vorbringen, die bloß auf gewisse besondere, sein Interesse betreffende, seinen Inhalt ganz fremde Dinge gehen. Dergleichen wird man weder bey dem Demosthenes, dem größten Redner der Alten, noch bey Rousseau, dem stärksten der neuern Zeit antreffen. Die wahre Vollkommenheit jeder Sache, folglich auch der Rede besteht darin, daß sie ohne Uebersuß und ohne Man-

gel, gerade das sey, was sie seyn soll: daß sie aber diese Vollkommenheit unmöglich erhalten könne, wenn der Redner Nebenabsichten hat, denen zu gefallen er auch etwas thut, ist zu offenbar, als daß es einer weitem Ausführung bedürfte.

Niemand denke, weil unter uns, wenn man die Kanzel ausnimmt, sehr wenig Gelegenheit vorkommt, öffentlich aufzutreten, und über wichtige Dinge zu reden, daß deswegen die förmliche Rede unter die Werke einer in Abgang gekommenen Kunst gehöre. Wenn uns die Gelegenheiten benommen sind, vor Gericht, oder in Staatsversammlungen aufzutreten, und die Stärke der Beredsamkeit da gelten zu machen; so haben wir andere, gar nicht minder wichtige, große Dinge mit auszurichten. Man kann durch schriftlichen Vortrag, so ofte man will für ein ganzes Publicum treten: und höchst wichtige sowol allgemeine, als mehr ins besondere gehende Rechts- und Staatsmaterien, auf eine Art behandeln, die in den wesentlichsten Stücken wenig von der Art der griechischen und römischen Redner abgeht. Es giebt noch izt selbst in solchen Staaten, wo dem Volke wenig Freiheit gelassen ist, Gelegenheiten, da ein patriotischer Redner wichtige öffentliche Anstalten empfehlen, oder sehr schädliche Mißbräuche abrathen kann; wo er Nationalvorurtheile auszurotten, oder nützliche Nationalgeßinnungen einzupflanzen, versuchen kann.

Auch ist es gar nicht unerhört, daß philosophische Redner durch öffentliche Schriften, die in der That nach den Grundsätzen der Staatsreden abgefaßt waren, ob ihnen gleich die völlige Form derselben fehlte, beträchtlichen Einfluß auf die wichtigsten Staatsgeschäfte gehabt haben. Noch haben Regenten, ganze Stände der bürgerlichen Gesellschaft, ganze Völker, Vorurtheile, die zu höchst verderblichen Unternehmungen führen; noch seufzet die Vernunft, und noch leidet das Herz des Patrioten bey gar vielen Anstalten, die bloß auf Vorurtheile gegründet sind, oder aus Mangel genauerer Kenntniß der Sachen, allgemein geduldet werden. Sollte es unmöglich seyn, durch öffentliche schriftliche Reden diese Vorurtheile zu schwächen; die Nebel der Unwissenheit zu vertreiben, ein genaueres Nachdenken über gewisse wichtige Dinge unter ganzen Ständen einzuführen?

Wer dieses gehörig überlegt, wird finden, daß es nichts weniger als unnöthig ist, noch izt und un-

ter und die Mittel zu entwickeln, wodurch Demosthenes und Cicero so große Dinge bewirkt haben. Ueberhaupt scheint mir diese Erinnerung desto wichtiger, da es am Tage liegt, daß unser Kunst-richter sich der Dichtkunst mit so warmer Interesse, hingegen der Beredsamkeit so kalt sinnig annehmen, als wenn sie keine eheliche Schwester jener Kunst wäre.

Von den drey Hauptgattungen der Rede war die erste, nämlich die Lehrende das Hauptaugenmerk der alten Lehrer der Redner. Die andern Gattungen wurden nur in so fern in Betrachtung gezogen, als sie in manchen Fällen Theile der lehrenden Rede ausmachen. Ich will zu einem Beispiele, wie sorgfältig sie in Unterscheidung jeder Art des lehrenden Inhalts gewesen, das was Cicero hievon sagt, in einer Tabelle vorstellen. (*)

(*) C.
Cicer. To.
pica.

Die Rede hat zwey Hauptgattungen des Inhalts. Der Gegenstand über welchen man zu reden hat, ist

I. Allgemein: nämlich weder durch Zeit, noch Personen noch besondere Umstände bestimmt, und betrifft eine abzuhandelnde allgemeine Materie. Dieser Stoff wird von Cicero Propositum auch Consultatio genannt.

Diese betrifft:

1. Eine theoretische Frage, und zwar
 - A. ob etwas sey, oder nicht sey, ob es möglich oder wirklich sey.
 - a. ob es überhaupt möglich sey
 - b. wie es möglich sey oder gemacht werde,
 - B. Was es sey
 - a. ob eine Sache von einer andern verschieden, oder mit ihr einerley sey.
 - b. Bestimmung der Sache, oder Beschreibung, Abbildung derselben.
 - C. In was für eine Classe der Dinge es gehöre
 - a. Ob es anständig oder unanständig
 - b. Ob es nützlich
 - c. Ob es billich.

Von jedem kann noch untersucht werden

- a. Ob es anständiger, nützlicher, billiger, als ein anderes Ding

(†) Tous les discours imaginables que l'orateur peut faire se réduisent à trois genres qui sont: le démonstratif; le délibératif; et le judiciaire. L'Abbé Colin Traité

β. Ob es das alleranständigste, aller-
nützlichste u. sey.

2. Eine praktische Frage, welche abzuhehlen kann
A. Etwas zu suchen oder zu vermeiden.

α. Wozu Lehren und Anweisungen, oder
Warnungen gegeben werden.

β. Wozu das Gemüth bewegt oder beruhigt wird.

B. Zu zeigen, wie gewisse Vortheile zu erhalten sind.

II. Besonders: nämlich auf gewisse Personen, Zeit und Umstände eingeschränkt, oder ein zu behandelnder besonderer Fall. Diesen Stoff nennt Cicero Causum. Dieser kann seyn:

1. Eine Ausbildung; Exornatio.

A. Lobrede auf verdiente Männer.

B. Strafrede auf Böse.

2. Ein Gesuch; wo nämlich etwas zu erhalten, oder zu beweisen ist. Dieses wird Contentio genannt.

A. Was etwas zukünftiges betrifft.

B. Was etwas vergangenes betrifft.

Von diesen zwey Gattungen der besondern Fälle 1 und 2 entstehen die drey Gattungen der auf besondere Fälle gehenden Reden, die Lobreden, die Straßreden, die gerichtliche Reden. Genus demonstrativum, gen. deliberativum, gen. Judiciale. Man sieht hieraus, wie sehr diejenigen sich irren, die alle mögliche Reden bloß in diese drey letzten Gattungen einschränken, da es nur die Gattungen einzelner Fälle sind. (†)

Wir müssen auch noch etwas über die äußerliche Form der Rede sagen. Die Alten setzten, daß jede Rede gewisse Haupttheile haben müsse, die Quintilian also angiebt. 1. Den Eingang; Exordium. 2. Die Erzählung der Sache, worüber die Frage entstanden; Narratio. 3. Die Bestimmung der abzuhandelnden Frage; Propositio. 4. Die Abhandlung selbst, oder den Beweis; Probatio. 5. Den Beschluß, Conclusio, oder Peroratio. Er erinnert dabey, daß einige nach der Erzählung eine zweckmäßige Ausschweifung fordern, die bey ihm Egressio heißt;

de l'orateur Pref. p. 113. Man sieht nämlich aus der Tabelle, daß diese drey Gattungen nur die Causas betreffen.

Zweck gemäß erfindet, anordnet und ausdrückt. Die Poesie würde sich endlich dadurch von den andern Künsten auszeichnen, daß sie Gedanken und Ausdruck in der Absicht ihnen den höchsten Grad der sinnlichen Vollkommenheit und Lebhaftigkeit zu geben, beabsichtigt.

Sind dadurch die Grenzen jeder Art nicht so genau bezeichnet, daß sie nicht hier und da ungewiß und unfennlich werden; so liegt der Grund davon in der Natur der Sache selbst. Man muß sich mit confusen und zum Theil unbestimmten Begriffen behelfen, oder den Voratz, die viererley Arten der Reden von einander zu unterscheiden, völlig fahren lassen.

Betrachtet man nun die Kunst der Rede überhaupt, und in allen ihren Arten zugleich, so begreift ihre Theorie die Wissenschaft des Denkens und des Sprechens, beyde in ihrem ganzen Umfange. Denn wie Horaz sagt, der Grund alles Sprechens ist das Denken: *Scribendi sapere sors est*. Wollte man also die Rhetorik, als eine Wissenschaft des Sprechens überhaupt ansehen, so müßte sie auch das klare, richtige, deutliche, nachdrückliche, schöne, ausführliche Denken lehren, und hernach gar alles was zur Kunst des Ausdrucks gehört, von den ersten Elementen der Grammatik, bis auf das, was die Sprache vom Enthusiasmus der Poesie und des Gesanges annimmt, ausführen.

Wieviel nun von dieser sich erstaunlich weit erstreckenden Wissenschaft aller Wissenschaften, für den besondern Gebrauch des Redners herauszunehmen sey, ist von Niemand genau bestimmt worden.

Jeder der über die Kunst schrieb, gab ihr nach Gedanken mehr oder weniger Ausdehnung. Es scheint, daß die Ältesten Rhetoren in Athen bey ihrem Unterricht fast ganz auf die Sachen, oder auf das Denken gesehen, und nicht nur die ganze Dialektik, sondern auch noch die Staatswissenschaft, als Theile der Rhetorik angesehen haben. Hingegen kam das, was den Ausdruck betrifft, in den ersten Zeiten weit weniger in Betrachtung. In den ganz späthern Zeiten hingegen findet man die griechischen Rhetoren fast allein mit dem Ausdruck beschäftigt, über den sie sich bis auf die ersten Grundregeln der Grammatik herablassen.

Wollte man nun der Rhetorik den Umfang geben, der sowol die früheren, als die späthern Grenzen an den beyden äußersten Seiten in sich begreiffe;

so würde sie, wie gesagt, fast zu einer unermesslichen Wissenschaft werden. Um ihr näherr und ihr eigene Schranken zu setzen, muß man über die Res, oder das Denken, das, was der Beredsamkeit nicht eigen ist, voraussetzen, und annehmen, der Redner habe Kenntniß der Sachen, worüber er zu sprechen hat, und ihm bloß gute Grundsätze geben, wonach er das, was er bey jeder Gelegenheit anzubringen hat, aussuchen und vorbringen soll. Und so muß man, in Absicht auf das Formale seiner Kenntnisse voraussetzen, daß er die Grundregeln der Logik, es sey durch bloße Übung, oder durch ein förmliches Studiren, besitze; daß er wisse, was das sey, eine Sache sich deutlich oder undeutlich vorstellen; richtig oder unrichtig urtheilen, wahre oder betrügerische Schlüsse zu machen u. d. gl. Dieses aber vorausgesetzt muß ihm in der Rhetorik Anweisung gegeben werden, wie in besondern Fällen diese Kenntnisse aus der Vernunftlehre anzuwenden seyen.

Da ferner die gemeine Rede noch nicht als eine der schönen Künste betrachtet wird, so muß auch das, was hiezu, sowol in Ansehung der Sachen, als des Ausdrucks gehört, von der Rhetorik ausgeschlossen werden. Diese muß man lediglich der Grammatik und dem allgemeinen Unterricht im Vergreifen und Denken überlassen.

Die Wolredenheit aber (*) wird schon als ein Theil der Kunst betrachtet. Da sie aber vornehmlich nur noch auf einzelne Redesätze und Perioden geht, und sich nicht auf förmliche Reden einläßt, so sollten die Lehren über Wolredenheit einen besondern Theil der Rhetorik ausmachen. Dieser würde sich darauf einschränken, daß er lehrte, wie einzelne Begriffe und Gedanken ästhetisch auszubilden, und dem Charakter ihrer Ausbildung gemäß auszudrücken seyen. Man würde da z. B. zeigen, was ein starker, ein uäwiger, ein witziger, ein angenehmer, ruhrender, beißender, großer, erhabener Gedanke sey; und wie der Ausdruck durch Figuren, Tropen und andern Wendungen, auch durch Ton und Klang dem Charakter des Gedankens gemäß zu treffen sey. Alles dieses würde also einen besondern Theil der Theorie ausmachen, in welchem es noch gar nicht um die Bildung des eigentlichen Redners zu thun ist. Dafür wär also ein zweyter Theil der Rhetorik nothwendig, in welchem aber der beschriebene erste Theil, so wie in diesem die Grammatik, vorausgesetzt werden müßte.

*) S. Beredsamkeit.

Dieser

sehr großen Wichtigkeit. Die Rede hängt mit der Vernunft selbst so genau zusammen, daß die Vervollkommenung der erstern zugleich auch die andere betrifft. Ein Ausdruck der uns einen Begriff, oder eine Wahrheit, mit vorzüglicher Klarheit, Stärke oder mit großem Nachdruck erkennen läßt, ist allemal für eine nützliche Erfindung, nicht eben eines neuen Begriffes, oder einer neuen Wahrheit, aber eines neuen Instruments zur Vervollkommenung der Vernunft.

Alle Bemühungen der Philosophen, und derer, die sich auf Entdeckungen speculativer Wahrheiten legen, müssen, wenn sie dem menschlichen Geschlechte wahrhaftig nützlich seyn sollen, auf populäre Vorstellungen gebracht, das ist auf eine leichte, sinnliche und dem Gedächtnis leicht inhäernde Art ausgedruckt werden können. Je vollkommener zu dieser Absicht die Sprach eines Volkes ist, je mehr wahre Kenntnis und Vernunft besitzt es auch. Die Nation der Huronen kann im Grunde so viel Genie, so viel Fähigkeit des Geistes haben, als irgend eine der erleuchteten Nationen von Europa; aber so lange sie eine arme unausgebildete Sprache hat, bleibt auch der größte Geist unter diesem Volke, weit unter einem mittelmäßigen Kopf, der eine wolausgebildete Sprache besitzt.

Man muß die Redner, Geschichtschreiber und Dichter, als Mittelpersonen zwischen den speculativen großen Philosophen und dem Volk ansehen, welche die wichtigsten Begriffe und tiefsten Wahrheiten der Vernunft in die gemeine Sprach übersetzen. Tacitus ist freilich in seinem Vortrag nicht populär; aber wenn wir zum Beispiel setzen, daß auch ein von speculativen Wissenschaften entfernter Mensch, sich mit dem Vortrag dieses Geschichtschreibers völlig bekannt gemacht hätte, so müssen wir gestehen, daß er nun auch überaus feine Kenntnisse seltlicher Dinge besitzen würde, die nur der große Philosoph zu entdecken, und deren populären Aus-

(†) In der Sammlung meiner aus dem französischen überetzten academischen Abhandlungen; an zwei Orten, nämlich in der Zergliederung des Begriffes der Vernunft auf der 278 u. f. S. und in der Untersuchung über den wechselseitigen Einfluß der Vernunft und Sprach auf einander haben.

(††) Aus einer Stelle in Lucians Lob des Demosthenes, wo einem Dichter eine kurze Vergleichung zwischen Homer

druck zu erfinden nur ein großer Redner in Stande gewesen.

Eine genaue Ausföhrung dieser Sache möchte hier zu schwerfällig und auch zu weitläufig werden: darum begnüge ich mich eine Wahrheit, die ich schon anderswo in ihren eigentlichen philosophischen Gesichtspunkt gesetzt habe, (†) hier bloß anzuzeigen, und den wichtigen Schluß daraus zu ziehen, daß die redenden Künste, wenn wir auch ihren unmittelbaren Nutzen beyseits setzen, nur in so fern sie die Sprach vervollkommen, und mit neuen Wörtern und ganzen Sätzen, die von ihnen aus allmählig in die populäre Sprach übergehen, bereichern, vorzüglich verdienen geschätzt und mit großem Eifer betrieben zu werden.

Redner.

Die Griechen und Römer, die in allem, was zu den schönen Künsten gehörte, unsre Lehrmeister sind, scheinen dem Redner den ersten Rang unter den Künstlern gegeben zu haben. Nur Homer allein, wurde als Lehrer und Muster aller Künster, außer allen Rang und ohne Vergleichung, immer obenan gesetzt; nicht weil er ein epischer Dichter, sondern, weil er Homer, das Muster aller Genien war. (††) Wenn man bedenkt, was für Kräfte des Geistes, was für Gaben, Kenntnisse und erworbene Fertigkeit zu einem vollkommenen Redner erfordert werden, so scheint es, daß bey ihm mehr seltene Fähigkeiten zusammentreffen, als bey irgend einem andern Künster. Eben darin glaubte Cicero den Grund der so großen Seltenheit vollkommener Redner gefunden zu haben (*), und er sagte einmal öffentlich, als eine bekannte unzweifelhafte Wahrheit, es gebe in einem Staate nur zweyerley vorzüglich wichtige Arten großer Männer, nämlich Feldherren und Redner. (††)

Mehr, als irgend einem andern Künster ist ihm ein durchdringender Verstand nöthig; um in allem, was die Menschen am meisten interessiert, das Wahre, Wichtige

und Demosthenes in den Wand gelegt wird, möchte man mutmaßen, daß Lucian dem Dichter den Redner wenigstens an die Seite aesezt, wo nicht gar ihm vorgezogen. Aber er scheute sich, die Sache gerade heraus zu sagen.

(†††) Dux sunt Artes, quae possunt locare homines in amplissimo gradu dignitatis: una imperatoris, altera, Oratoris boni. Orat. pro L. Murana. c. 14.

(*) Die Stelle ist Art. Rede angeführt worden.

Wichtige und Große richtig zu erkennen; nicht bloß durch ein dunkles, wiewol sicheres Gefühl zu empfinden, sondern mit hinlänglicher Klarheit und Deutlichkeit so zu sehen, daß es auch weniger Scharfsichtigen einleuchtend kann gemacht werden. Qui ratione plurimum valent, quique ea quae cogitant quam facillimo ordine disponunt, ut clare et distincte cognoscantur, aptissima semper ad persuadendum dicere possunt. (*) So urtheilt ein großer Philosoph.

(*) Ceres. de Methodo.

Die Stärke, Lebhaftigkeit und den Reichtum der Einbildungskraft hat der Redner mit allen andern Künstlern gemein; sie sind ihm nöthig, weil er ofte sichtbare Gegenstände so hell und so lebhaft zu schildern hat, daß der Zuhörer sie mit Augen zu sehen glaubt, welches ihm nothwendig schwerer wird, als dem Dichter, dessen Sprache dazu bequämer ist. Auch sind ihm diese Gaben nöthig, weil er gar ofte abstrakte und aller Sinnlichkeit beraubte Gedanken, um sie staunlich und eindringend zu machen, durch glückliche Tropen, körperlich darzustellen hat. Hingegen hat er auch mehr, als irgend ein Künstler Kräfte der kältern Vernunft nöthig, um seiner feurigen Phantasie beständig Meister zu bleiben; weil er weit genauer, als der Dichter, in einem gezeichneten Geleise bleiben, und wie Lucian sich ausdrückt (*), so genau wie ein Seiltänzer auf dem Seile, fortzuschreiten muß.

(*) Im Lehrer der Redner.

Nicht weniger groß als der Verstand, muß auch das Herz des großen Redners seyn, die eigentliche Musse, die ihn begeistert. Er zeichnet sich durch das warmste Gefühl für die Rechte der Menschlichkeit, durch brennenden Eifer für das allgemeine Beste des Staates, von jedem andern Künstler aus. Unrecht, wenn auch der geringste Mensch es leidet, ist ihm unentraglich; und falsche Maaßregeln; wodurch man in privat und in öffentlichen Geschäften, sich selber schadet, sind Aufforderungen an ihn, den Irrenden und den Thoren zurechte zu weisen. Sein höchstes Interesse ist Wahrheit, Ordnung und Weisheit in allem was zu den menschlichen Angelegenheiten gehört, und diese fördert bey jeder Gelegenheit seine Gemüthskräfte zum Dienst anderer Menschen auf.

Und damit er nirgend unvorbereitet, oder ununterrichtet sey, macht er sich ein unablässiges Studium

daraus, alles, was irgend die Wolfarth der Menschen betrifft, durch genaues Nachforschen, in seiner wahren Natur zu kennen, jedes genau abzuwägen, und sich überhaupt jede Kenntniß, die zu Beurtheilung jener Dinge dienet, zu erwerben.

Dieses sind die Gaben und die Bemühungen, die größtentheils den Redner bilden. Wenn er dieses hat, so wird ihm das, was zum Ausdruck und Vortrag der Rede gehört, so wichtig es auch an sich ist, leicht. Wer erst jenes Wichtigere besitzt, für den ist es denn, wie Euripides richtig bemerkt (†), eine leichte Sache gut zu reden, so bald sich eine wichtige Gelegenheit dazu zeigt. Aber wenn jene große Seele fehlt, oder wo sie nicht durch mancherley und gründliche Kenntniß den Stoff zum Reden besitzt, da ist bloße Wolredenheit eine geringe Hülfe. Denn nicht der ist ein großer Redner, dem Worte und Redensarten zu Gebote stehen; sondern der alle Sachen mit großem Verstand beurtheilet, und mit Empfindung behandelt. Aus diesem Grunde spottet Cicero des Antonius mit diesen Worten. „Der wolberedte Mann! Er merkt nicht, daß der, gegen den er spricht, von ihm gelobt werde, und daß er die, vor denen er redet, tadelt.“ (††) Nur ein unbeschreiblich kleiner Geist kann sich einbilden, daß das Studium der Rhetorik, die alle große Gaben und Kenntnisse des Redners voraussetzt, und ihn bloß über die Wahl, Anordnung und den Ausdruck der Sachen belehret, hinlänglich sey einen Redner zu bilden.

Regelmäßigkeit.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich eine Eigenschaft der Form, in so fern man die Beobachtung einer Regel daran erkennt; der erste oder unterste Grad der Ordnung in einer Sache, die bloß Wolgefallen, aber noch nicht merkliches Vergnügen erweket. Man höret nie von regelmäßigen Gedanken, oder Charakteren sprechen, weil nicht die Materie, sondern die Form der Dinge regelmäßig ist. Wo Ordnung ist, da ist auch Regelmäßigkeit, aber es scheint, wie ich schon anderswo angemerkt habe, (*) daß man im engsten Sinne, oder vorzüglich dasjenige regelmäßig nenne, darin

(*) S. Ordnung.

Ddd ddd 2

die

(†) Ὅτιαι λαβὴν τῶν τῶν λόγων ἀπὸ τοῦ

καλῶς ἀποφαινοῦν, ἐν μὲν ἰσχυρῶν ἰσχυρῶν

Bachm. v. 266. 267.

(††) Homo disertus, non intelligit eum, contra quem alicui laudari a se; eos apud quos dicit, vituperari. Philip. II. c. 8.

die Ordnung durch eine einzige einfache Regel bestimmt ist. So ist der Gang eines Menschen, der in gleichen Schritten fortgeht, regelmäßig; da das Gehen eines Tänzers schon ziemlich geordnet wird.

Ein Werk der Kunst, das nach seiner materiellen Beschaffenheit so wichtig ist, daß es keines Schmuckes, keiner äußerlichen Schönheit bedarf, muß doch wenigstens regelmäßig seyn, um seinen Namen zu verdienen; weil die Regelmäßigkeit nothwendig ist, wenn man an Dingen, in so fern sie aus Theilen bestehen, Wohlgefallen haben soll. (*) Freylich bewirkt die bloße Regelmäßigkeit, noch keinen starken Eindruck des Wohlgefallens; aber sie ist deswegen wichtig, weil sie das Anstößige vermeidet. Ein sehr gemuthes Wohnhaus, an dem die Baukunst von ihrem ganzen Reichthum nichts als bloße Regelmäßigkeit angebracht hat, wird mit reinem, durch nichts gestörtem Wohlgefallen angesehen; da hingegen ein mit viel architektonischen Schönheiten gezierter Gebäude, dessen Mäuren nicht senkrecht stehen, und dessen Böden nicht waagrecht liegen, anstößig wird.

Darum aber kann man noch nicht sagen, daß jedes regelmäßige Werk, jedem nicht regelmäßigen derselben Art, vorzuziehen sey. Dieses kann Schönheiten haben, die so stark rühren, daß man kaum Aufmerksamkeit genug behält, das Unregelmäßige, das sonst immer beleidiget, zu fühlen. Die Regelmäßigkeit ist freylich bloß etwas Aeußerliches, und nur da schlechterdings nothwendig, wo sie das einzige Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen. So bald eine Sache von einer andern Seite schon interessant ist, hört die Regelmäßigkeit auf schlechthin nothwendig zu seyn; aber eine gute Eigenschaft ist sie immer, weil sie vor Anstoß bewahrt. Einige Trauerspiele des Shakespear sind erstaunlich unregelmäßig, und gefallen bis zum Entzücken: sehr viel andere sind höchstregelmäßig und gefallen keinem Menschen von einigem Geschmak. Aber daraus muß man nicht den Schluß ziehen, daß das Regelmäßige für gar nichts zu achten, oder das Unregelmäßige schlechthin nicht zu tadeln sey. Man kann immer sagen: schön, füllreißlich; doch Schade, daß es nicht zugleich regelmäßig ist. Für ein an Rich- tigkeit gewöhntes Aug, ist es allemal ein Flecken, der die schönste Landschaft verstellt; wenn darin irgendwo gegen die Perspektiv angestoßen ist. Aber dabei muß man nie vergessen, daß die Unregelmäßigkeit da ein schwererer Fehler sey, wo das

Materielle des Werks weniger Wichtigkeit hat; und daß überhaupt in Künsten die Regelmäßigkeit in dem Maaße wichtiger werde, nach welchem die innere Kraft der Werke sich vertheilt. So ist sie in einer Tanzmelodie, wichtiger, als in einer Art. Man nehme hier noch dazu, was im Artikel Metrisch gesagt worden.

Regeln. Kunstregeln.

Seidem philosophische Köpfe es gewagt haben, die Werke des Geschmaks in der Absicht zu untersuchen, die Gründe zu entdecken, auf denen der starke Eindruck, den sie auf empfindsame Menschen machen, beruht, hat man durchgehends dafür gehalten, daß durch dergleichen Untersuchungen Regeln entdeckt werden, deren Kenntnis dem Künstler nützlich seyn können. Darum haben nicht nur Philosophen, wie Aristoteles, sondern auch Künstler, wie Cicero, Horaz, Pope, und in zeichnenden Künsten da Vinci, Rubens, Laireffe, sich ein Verdienst daraus gemacht, Regeln zu geben. Aber es scheint bald, daß einige angesehene Männer, die sich unter uns mit der Critik abgeben, dieses für ein altes Vorurtheil halten. Andere, die so viel weniger Beurtheilung zu haben scheinen, je lebhafter sie empfinden, fangen schon gar an, mit sehr entscheidender Verachtung von Regeln zu sprechen. Man hat sie mit Kräften verglichen, die dem Lahmen wenig helfen; dem Gesunden aber hinderlich sind. Darum scheint mir diese Materie einer näheren Beleuchtung werth zu seyn.

Wollte man bloß sagen, daß Kenntnis der Kunstregeln, ohne Genie und ohne Geschmak, weder ein gutes Werk, noch ein gesundes Urtheil über Kunstwerke hervorbringen, so würde man eine alte und ziemlich durchgehends erkannte Wahrheit sagen, auf deren unnöthigen Wiederholung sich Niemand etwas einbilden darf. Also scheint es wol, daß es anders zu verstehen sey, und daß die, die mit einer Art von Triumph die Regeln wegreißen, und gleichsam mit Füßen treten, sie für schädlich halten. Dieses, nicht jene alte Wahrheit, wollen wir hier untersuchen.

Vielleicht haben die, denen die Kunstregeln so anstößig sind, gar nie nachgedacht, was diese Regeln eigentlich sind. Sie mögen keinen andern Begriff davon haben, als daß es gleichgültige Vorschriften über Nebensachen seyen, die ihren Ursprung bloß in

(*) S. Ordnung.

in der Mode, oder in zufälligen Umständen haben, wodurch Künstler, deren Werke man als Muster ansieht, vermocht worden, verschiedene an sich gleichgültige Dinge, so und nicht anders zu machen. Nach ihren Begriffen mögen alle Regeln solche willkürliche Vorschriften seyn, wie die — daß die Eposse müsse in Hexameter geschrieben seyn — daß das Drama fünf Aufzüge haben müsse, und dergleichen. Diese mögen sie (wunder verwerfen) und als unnütze, oder schädliche Fesseln ansehen, wodurch dem Genie des Künstlers ohne alle Nothwendigkeit nur Hindernisse in den Weg gelegt werden.

Wahre Kunstregeln müssen notwendige praktische Folgen aus einer nicht willkürlichen, sondern in der Natur der Künste gegründeten Theorie seyn. Theorie? Schon wieder ein anstößiges Wort. „Theorie, sagen diese Kunstrichter ist eben das, was wir nicht haben wollen, was den Geschmack und die Künste verdirbt, was die Begeisterung des Künstlers auslöscht, wie Feuer durch Wasser ausgelöscht wird; was kühle, elende, aller Kraft und alles Geschmacks bählig beraubte Werke hervorbringt.“ Das kann alles wahr seyn, wenn man aus Irrthum und Unwissenheit Theorie nennet, was nicht Theorie, sondern Schulschäfererei, ein willkürliches Geschwätz ist, das ein schwacher Kopf für Theorie hält, und wonach er sich richtet. Es kann auch wahr seyn, daß ein zur Kunst unfähiger Mensch sich einbildet, er könne durch Hilfe der Regeln ein gutes Werk machen; und daß auf diese Weise auch durch eine gute Theorie ein elendes Werk veranlaßt wird. Aber davon ist hier die Frage nicht.

Die wahre Theorie ist nichts anders, als die Entwiklung dessen, wodurch ein Werk in seiner Art und nach seinem Endzweck vollkommen wird. So lange man von einer Sache nicht weiß, was sie seyn soll, ist es auch unmöglich zu urtheilen, ob sie vollkommen oder unvollkommen, gut, oder schlecht sey. Wenn wir einem Künstler in einer gewissen Arbeit zusehen, ohne zu wissen, was er zu machen sich vorgenommen hat; so wäre es allerdings unmöglich zu beurtheilen, ob er gut oder schlecht verfährt; so wie wir von einem Menschen, den wir auf einer Straße gehen sehen, unmöglich sagen können, ob er auf dem rechten Weg ist, wenn wir nicht wissen, wohin er gehen will. Kennet man aber den Zweck und die Natur eines Werkes, so läßt sich auch bestimmen, was es nothwendig an sich haben müsse, um das zu

seyn, was es seyn soll. Eine solche Kenntnis der nothwendigen Beschaffenheit einer Sache, wird die Theorie dieser Sache genannt. Hat nun diese die nothwendige Beschaffenheit einer Sache bestimmt; so kann der, der sie machen soll, aus dieser Theorie praktische Folgen ziehen; er kann sagen: So muß mein Werk seyn — also muß ich so verfahren. Diese praktischen Folgen nun sind Kunstregeln.

Welcher vernünftige Mensch wird nun sagen, solche Regeln seyen unnützlich, oder gar schädlich? Das wäre eben so viel, als behaupten, jede Sache werde durch einen bloßen Zufall, das ist, ohne daß ein Grund dazu vorhanden ist, vollkommen, und wenn man sie mit Nachdenken, und nicht bloß auf Gerathewol arbeitete, so würde das Werk schlecht werden.

„Wie aber, wenn der Theoretiker sich über den Zweck, oder die Art eines Werkes, falsche Begriffe macht?“ Alsdenn hat er keine wahre, sondern eine falsche Theorie gegeben, und die daraus gezogenen praktischen Folgen, sind falsche, deren Befolgung den Künstler vom Zweck abführen würde. Will man sagen, daß dergleichen Regeln schädlich sind; so sagt man etwas sehr unnützes, weil es jederman schon weiß. Will man also Theorie und Regeln verwerfen, so muß man sagen, es sey keine wahre Theorie der Kunstwerke möglich; jede Theorie sey nothwendig falsch. Wenn dieses mit Grunde soll gesagt werden, so muß einer von folgenden Sätzen nothwendig wahr seyn: entweder dieser; daß es nicht möglich sey den Zweck und die Art eines Kunstwerks, z. B. eines Gemähltes, eines Gedichts, eines Tonstücks zu erkennen; oder dieser; daß alles was man aus der Vorstellung des Zwecks und der Art einer Sache, über ihre Beschaffenheit schließe, nothwendig auf Abwege führe, und dem Künstler schade. Wer also die Kunstregeln verwirft, muß sich auf die Wahrheit einer dieser beiden Sätze stützen; und diesem sagen wir: fahre wol, und träume vergnügt, bis du aufwachen wirst. Während der Zeit, da unser Kunstrichter schläft und träumet, will ich hier ein Gespräch einrücken; daß dieser Sache, wie ich vermute, einiges Licht geben wird.

„Woher kommt es, daß fürrefische Werke der Kunst älter, als Theorien und Regeln sind? Beweist dieses nicht, daß diese Speculationen wenigstens überflüssig sind?“ Wir müssen uns recht verstehen. Was will man damit sagen, fürrefische Werke der Kunst seyen älter, als Theorie und Regeln? „Das

will sagen; Homer habe eine fürtreffliche Epopöe, Sophokles fürtreffliche Tragödien gemacht, che Aristoteles oder etwa ein anderer scharfer Speculist, Regeln über diese Dichtungsarten gegeben hat.“ Gut. Aber sollten Homer und Sophokles gar nicht gewußt haben, was sie eigentlich machten, als jener seine Epopöen, dieser seine Trauerspiele verfertigten? Sollten sie keinen bestimmten Zweck gehabt? Sollten sie sich selbst niemals gefügt haben, dieses schickte sich, und das schickte sich nicht zu meinem Werke? Sollten sie nie aus der Vorstellung dessen, was sie sich zu machen vorgesezt, Gründe hergenommen haben, einige Sachen die ihnen einfielen, zu verwerfen, andre nachdenkend zu suchen? Sollten sie nie etwas, das ihnen in der Hize der Begeisterung eingefallen war, aus dem Grunde verworfen haben, weil sie gemerkt, es schickte sich nicht in das Werk, daran sie arbeiteten?

„Es scheint allerdings, daß sie bey ihrer Arbeit gedacht, das eine gewählt, oder gesucht, das andre verworfen haben. Aber dieses war nicht die Folge der Theorie, noch der Kenntnis der Kunstregeln, die damals noch nicht vorhanden waren.“ Geschah also dieses wählen und verwerfen aus einem blinden Zufall, oder waren Gründe dazu vorhanden? „Nicht der blinde Zufall, sondern Genie und Geschmak, ein richtiges Gefühl gab diesen Männern an die Hand, was sich schickte, und nicht schickte, und wie jedes seyn müste.“ Wol. Aber wenn das, was du Genie und Geschmak nennest, nicht etwas Wirkliches seyn soll, wenn die Wörter Genie und Geschmak nicht leere unbedeutende Töne sind; so kann jene Erklärung nichts als dieses sagen; daß diese Männer eine so scharfe Beurtheilung, und ein so feines Gefühl dessen, was zum Zweck dienet, gehabt haben, daß ihnen ohne deutliche Entwicklung der Theorie und der Regeln, das Dienliche eingefallen, und daß sie zufolge jener Beurtheilung, und jenes Gefühls, das Unsichliche verworfen haben. Es wird sich wol Niemand getrauen zu sagen, Homer, Pindar, Phidias, Demosthenes und alle große Künstler, haben ihre Werke verfertigt, wie die Biene ihre Zelle macht; (†) sie waren sich ohnfehlbar wol bewußt, was sie thaten. Dieses heißt kurz und gut; sie

(†) Ein so ganz mechanisches Verfahren soll Sophokles dem Aeschylus vorgeworfen haben. Er sagte von ihm, wie Aethendus im 1. B. berichtet; *οτι ο ουρανιστος ποιηται, οτι*

hatten Theorie und Regeln; aber mehr durch ein richtiges Gefühl, als durch deutliche Vorstellung der Sache. Und hier ist der Punkt, wo wir anfangen einerley Meinung zu seyn.

Es giebt also eine Theorie der Kunstwerke, aus welchen die Regeln folgen, die der gute Künstler beobachtet: aber diese Theorie kann so eingewickelt in dem Kopf des guten Künstlers liegen, daß er, ohne sich dessen deutlich bewußt zu seyn, ihr zufolge handelt, und ein fürtreffliches Werk am Tag bringt. Hierüber bleibt nicht der geringste Zweifel. Also wäre nur noch die Frage zu entscheiden, ob es für die Künste gleichgültig, ob es möglich oder schädlich sey, daß ein speculativer Kopf die Theorie und die daraus fließenden Regeln, die in dem Genie des gebohrnen Künstlers, wie die künftige Pflanze in ihrem Saamenkorn, eingewickelt liegen, und ihm selbst kaum merkbar sind, entfalte, und in allen ihren Theilen deutlich vor Augen lege.

„Richtig. Und nun getraue ich mir zu behaupten, daß es nicht nur unnöthig, sondern in mancherley Absicht schädlich sey, daß die in dem Kopfe des guten Künstlers liegende Theorie, mit der Folge der Regeln, deutlich entwickelt werde. Ich will mich nicht einmal darauf stützen, daß die Entwicklung der Theorie den Schaden nach sich zieht, leichte Köpfe, denen es am Genie und Geschmak fehlt, in die Thorheit zu verleiten, Kunstwerke zu unternehmen, weil sie sich einbilden, die Theorie sey hinlänglich ihnen den Weg zu zeigen, den sie gehen sollen. Es würde mir nicht an einem Ueberfluß von Beyspielen fehlen, die diesen Mißbrauch der Theorien unwidersprechlich beweisen. Aber dieses will ich übergehen, weil ich, ohne diesen Umweg zu nehmen, meine Sache geradezu beweisen kann.“

„Aber ich will, mit Erlaubniß, um deutlicher zu seyn, ein besonderes Beyspiel wählen, an dem ich meinen Satz doch allgemein beweisen werde. Es ist wol unläugbar daß unser Gehen, eine Kunst sey. Wer daran zweifeln wollte, dürfte nur darauf acht haben, was für lange Uebung bey Kindern nöthig ist, che sie sicher und ordentlich, wie erwachsene Menschen gehen können. Ist aber das Gehen eine Kunst, so wird sie auch ihre Theorie und ihre Regeln

zu haben. Daraus könnte man schließen, daß wenigstens Sophokles immer gewußt habe, warum er jedes so und nicht anders gemacht.

Ich will aber diese Vergleichung nicht weiter treiben, sondern nur bey der Kunst des Gehens bleiben, und sie richtiger auf unsern Fall anwenden. Wir sind beyde darüber einig, daß es Tollheit wäre, die Theorie des gemeinen Gehens, zur Beförderung dieser so allgemeinen Kunst, zu entwickeln. Aber da unsre Untersuchung sich nicht auf Künste bezieht, die eine Art von Instinkt alle Menschen lehret, sondern auf schöne Künste, die ein nur wenigen Menschen verliehenes Genie und einen nicht jedem angehörnen feinen Geschmack erfordern; so dünkt mich, wäre die Kunst des Tanzens besser zur Vergleichung gewählt worden. Menschen von gewissem Genie, haben auch ohne Theorie und Regeln, Tänze erfunden. Mit diesen behilft sich auch jedes noch rohe Volk, und bekümmert sich um keine Theorie: Empfindung und Geschmack sind hinlänglich. Aber auch da haben die, die etwas scharfsinniger sind, als andere, hier und da, aus der in ihrem Kopf entwickelt liegenden Theorie einzelne Regeln gezogen, die sie, so bald sich eine Gesellschaft bloßer Naturalistentänzer zusammen gefunden hat, ihnen sagen, und die von diesen auch willig angenommen werden.

Dieses hat den ersten Grundstein zur Theorie der Tanzkunst gelegt. Man hat angefangen über den Charakter der von Natur eingegebenen Tänze nachzudenken; man hat entdeckt, daß sie fröhlich, oder jätlich, oder galant seyen u. d. gl.; man hat ferner allmählig bemerkt, daß gewisse Wendungen, gewisse Schritte, Sprünge, Gebährden, besser, andre weniger gut, mit dem besondern Charakter gewisser Tänze übereinkommen, andre aber ihm entgegen sind. Man hat bey weiterer Untersuchung auch gemerkt, daß bey Uebereinstimmung dieser Schritte, Wendungen und Gebährden, mit dem Hauptcharakter, diejenigen vorzüglich seyen, die zugleich Leichtigkeit, Zierlichkeit und eine gewisse Anmuthigkeit haben. Man hat genauer Achtung gegeben, worin dieses besteht, und es andern so gut, als es angienge gesagt und vorgemacht. So ist allmählig die Theorie des Tanzens entwickelt, und so sind die Regeln entdeckt worden.

Wenn nun ein Theorist kommt, und dem Tänzer sagt, daß man die verschiedenen Charaktere der Tänze wol unterscheiden müsse; daß ein Tanz ernsthaft und mit Würde begleitet; ein anderer fröhlich und zur Freude ermunternd, ein dritter verliebt und jätlich sey u. s. f. Daß jeder Charakter seinem

Wesen nach eine für ihn schickliche Geschwindigkeit habe, daß z. B. die fröhlichen Tänze nothwendig geschwindere Bewegung erfordern, als die ernsthaften; daß jede Bewegung und jede Gebährde, außer ihrem wesentlichen Ausdruck auch Leichtigkeit und Zierlichkeit haben müsse, und was dergleichen Anmerkungen mehr sind. Wenn nun alles dieses, so bestimmt und so ausführlich, als die Natur der Sache erlaubt, gesagt, und in ein ordentliches und faßliches System gebracht wird, so hat man glaube ich, eine Theorie des Tanzens.

„Allerdings.“

Und diese Theorie und Regeln, sind dünkt ich, dem der einmal ein Tänzer seyn soll, weder unnütz noch schädlich.

„Das kann vom Tanzen so seyn. Aber in Ansehung der Dichtkunst, der Malerey und andrer Künste, möchte es sich anders verhalten.“

Mein Freund, ich habe izt nicht Zeit dir zu zeigen, daß der Fall auf alle schönen Künste gleich paßt. Wenn du nicht Lust hast, dich selbst davon zu überzeugen, welches ohne großes Kopfbrechen geschehen könnte, so glaube was du willst, und hie-mit lebe wol.

Es läßt sich aus diesem Gespräch leicht abnehmen, daß es nicht die Absicht des Verfassers desselben gewesen, den ganzen Kram der Regeln, die man in allen Rhetoriken, Poetiken und andern Büchern über die Kunst antrifft, für nothwendig zu halten. Unüberlegte Kunstrichter haben die Theorie mit einer Menge entweder bloß willkürlicher, oder doch solcher Regeln, die nur auf das Zufällige der Form und der Materie gehen, überladen; sie haben, ohne zu unterscheiden, was in einem Kunstwerk wesentlich und was zufällig ist, alles, was ihnen gefallen hat, für nothwendig gehalten, und eine Regel daraus gezogen. Wo viel Wege sind, zum Zweck zu gelangen, haben sie durch eine Regel den Künstler zwingen wollen; gerade dem einen, der ihnen etwas gefallen hat, zu gehen. Selbst der große Aristoteles ist nicht frey von solchen Regeln.

Wahre Regeln, die dem Künstler dienen, lehren ihn bestimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit seines Werks nothwendig, und was bloß nützlich ist. Man muß aber dabey den besten Regeln nicht mehr Kraft zuschreiben, als sie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie bloß die Lenkung, nicht die Kraft zu arbeiten; sie sind wie die auf

Poesie der Negern angetroffen wird. Gravina merkte sehr gründlich an, daß in Italien, nachdem man den feinen und gefälligen Fall des Verses, der aus dem Einkennmaß entsteht, verlohren gehabt, man sich an den Reim hat halten müssen. (†)

Vielleicht ist er auch daher entstanden, daß man ihn für das bequemste Mittel gehalten, das Metrum, oder das Maas des Verses zu bestimmen. In Versen, die durchaus einerley Füße haben, sind nur vier Mittel, das Metrum zu bestimmen, nämlich: 1. Entweder, daß jeder Vers einen Satz der Rede ausmache, dieses würde eine elende Monotonie verursachen. 2. Oder daß nur der letzte Fuß des Verses sich mit einem Wort endigte, die andern Füße aber alle zu zwey Wörtern gehörten, wie z. B. hier:

Er heu | cheit ih | rer Zärt | lichkeit |

Dieses würde die Versification beynähe unmöglich machen. 3. Oder daß von zwey Versen einer ein männlichen, der andre durch eine angehängte kurze Sylbe einen weiblichen Ausgang bekäme, wie hier:

Ich aber steh und stampf und glü | he
Und stieg im Geiste hin zu ihr.

Aber dieses würde die Versarten zu sehr einschränken. 4. Endlich ist der Reim das vierte Mittel, und schien um so viel bequämer, da er mit allen möglichen Versarten konnte verbunden werden. Er wird nothwendig, wo kein anderes Mittel da ist, zusammengesetzte Rhythmen zu unterscheiden. (*)

(*) S.
Rhythmus

Da das Ururtheil, daß der Reim den Versen wesentlich sey, in Deutschland stark abgenommen hat, und so gar meist verschwunden ist, die Meinung aber, daß er eine zufällige Schönheit sey, auch nach und nach abnimmt; so halten wir diese ganze Materie für allzugeringe, um uns in eine nähere Untersuchung, sowol über den Werth, als über die Beschaffenheit des Reims einzulassen.

Wir wollen indessen den Reim, als ein Werk der Mode, als eine Dese, die man für die Schwäche und Fehler des Verses zieht, als ein Hilfsmittel des Gedächtnisses, als ein körperliches Mittel träge Ohren zu reizen, gelten lassen. Aber wir können nicht verbergen, daß wir ihn für ein Gefängnis halten, in welches die Gedanken und die Sätze der

(††) E percio essendosi generalmente nell' uso commune perduta la distinzione delicata et gentile del verso dalla prosa,

Nede eingesperrt werden. Wir wollen so gar zugeden, daß der Reim zur Zeit, da die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war kurze Sätze in einem dem Ohr schmeichelnden Abfall vorzutragen, nothwendig gewesen; und aber für dieses Gefändnis dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüssig und gothisch erklären, so bald die Sprache so weit gekommen, daß man einzelne, größere und kleinere Sätze nach Volkstang und Takt vortragen kann.

Rein.

(Musik.)

Man braucht dieses Wort bey zornigen Gelegenheiten in der Musik, von einzeln Tönen, und von Intervallen. Man sagt, eine Sante, eine Fibre, habe einen reinen Klang; die Stimme eines Sängers sey vollkommen rein. Die Reinigkeit des Klanges einer Sante kommt daher, daß sie bloß reguläre oder harmonische Schwingungen macht, (*) und er wird unrein, wenn diese durch andre Schwingungen gestöhrt werden; welches geschieht, wenn die Sante nicht durchaus gleich dick ist, auch geschehen kann, wenn sie zu wenig gespannt ist, und so schlecht angeschlagen, oder gestrichen wird, daß sie nicht gleich in ihrer ganzen Länge die Schwingungen macht.

(*) S.
Klang.

Durch reine Intervalle versteht man die, deren beyden Töne genau die ihnen zukommenden Verhältnisse haben; wenn z. B. die Octave genau $\frac{2}{1}$, die Quinte $\frac{3}{2}$, die große Terz $\frac{4}{3}$ u. s. f. des Grundtones ist (*); übersteigen sie dieses genaue Verhältniß, oder bleiben sie darunter, so sind sie unrein. Es ist eine für den Tonsetzer wichtige Anmerkung, daß je vollkommener das Consoniren eines Intervalls ist, es um so viel genauer rein seyn müsse. Denn da alle Orgeln und Claviere temperirt werden müssen (*), so ist es wichtig, daß das Abweichen von der Reinigkeit auf die Intervalle gelegt werde, die es am besten vertragen.

(*) S.
Consonanz.

Die Octave verträgt wegen ihrer ganz vollkommenen Harmonie gar keine Abweichung von ihrer Reinigkeit. Die Quinte, welche nächst der Octave am vollkommensten harmonirt, verträgt sehr wenig; kein Comma, dadurch würde sie schon unangenehm.

(*) S.
Temperatur.

Die

per mezzo de piedi; s'introdusse quella grossolana, violenta et stomachevole delle desinenze simili V, Ragion poetica. L. II.

Die große Terz, als weniger vollkommen, verträgt mehr, als die Quinte; doch schwerlich mehr, als ein Comma; die kleine Terz verträgt noch etwas mehr, und die Dissonanzen noch mehr.

Dieses empfindet ein gutes Ohr; indessen ist es auch nicht schwer den Grund davon einzusehen, der überhaupt darin liegt, daß bey größerer Vollkommenheit die kleinen Unvollkommenheiten empfindlicher sind, als bey geringerer Vollkommenheit. Ein kleiner Fleken, der auf einem eben nicht schönen Gesichte kaum merklich ist, verstellte eine vollkommene Schönheit, und wird da anstößig.

Reinlichkeit.

(Schöne Künste.)

Kann auch durch Neuigkeit ausgedrückt werden, und ist eigentlich die Vollkommenheit in Kleinigkeiten. Es kann eine Sache überhaupt betrachtet, vollkommen seyn, in einzeln kleinen Theilen aber, ohne Genauigkeit. Alsdenn fehlt dem Werk die Reinlichkeit. Eine Mauer an einem Gebäude muß glatt seyn; dieses gehört zu ihrer Vollkommenheit: und so kann sie auch scheinen, wenn man sie obenhin, im ganzen, oder etwas von weitem ansieht, ob sie gleich, in einzeln Stellen betrachtet, kleine Unebenheiten hat. Wenn aber diese nicht da sind; wenn die Mauer vollkommen glatt ist, so nennt man diese Vollkommenheit Reinlichkeit.

Wenn in der Baukunst, alles, was glatt seyn soll, vollkommen glatt, was geformt oder geschnitten seyn soll, vollkommen scharf, kurz wenn gar alles genau nach den schärfsten geraden oder krummen Linien ist, so ist der Bau reinlich. In der Musik ist die Ausführung reinlich, wenn jeder einzeln Ton bis auf die geringste Kleinigkeit seine vollkommene Höhe, seinen vollkommenen Klang, seine vollkommene Dauer u. s. f. hat. In Versen, oder überhaupt in der Rede, besteht die Reinlichkeit darin, daß auch nicht die geringste Kleinigkeit zum genauesten Ausdruck, und zum besten Wohlklinge, verläumt werde.

Das Gegentheil der Reinlichkeit ist das Vernachlässigte, das Gefälschte.

Je mehr ein Werk der genauen Zergliederung und der nahen Betrachtung unterworfen ist, je nothwendiger wird ihm die Reinlichkeit. Eine Statue, die weit aus dem Gesichte kömmt, braucht keine Reinlichkeit. Ein Werk, das vornehmlich durch

große Haupttheile rühren soll, hat sie weniger nothig, als ein kleines niedliches Werk.

Die Reinlichkeit welche eigentlich an den Werken bildender Künste, als eine zur Vollkommenheit nöthige Eigenschaft verlangt wird, kann auch in andern Werken statt haben. Sie kommt jedem kleinen Werk des Geschmacks zu, und dem gesunden Urtheil des Künstlers muß überlassen werden, wie weit sie zu treiben sey. Ein Augenblick von Ueberlegung wird ihm zeigen, daß je mehr ein Werk sich von der Größe, die nur im Ganzen zu wirken hat, entfernt, je nöthiger ihm die Reinlichkeit werde. Je kleiner der Gegenstand ist, den man bearbeitet, je mehr ist die Reinlichkeit nothwendig. Der Mangel derselben war am Anakreon, ein wesentlicher Fehler, am Pindar weit geringer, und am Tyrtäus unmerklich. Und so verhält es sich auch in andern Künsten. Raphael, die Carrache, Rubens, hatten die Reinlichkeit nicht nöthig, wodurch die kleinen Werke eines Micis, Gerhard Dow und anderer holländischer Meister den Liebhabern so schätzbar sind. In der Musik darf man ein großes Concert nicht mit aller Reinlichkeit vortragen, die ein Lied, oder ein Tanz erfordert.

Reiz.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen dieses Wort in der Bedeutung, für welche verschiedene unsrer neuesten Kunstrichter das Wort Grazie brauchen. So viel ich weiß, hat Winkelmann es zuerst gebraucht, um eine besondere Art, oder vielleicht nur eine gewisse Eigenschaft des Schönen in sichtbaren Formen auszudrücken. Seitdem ist viel von der Grazie, nicht bloß als einer Eigenschaft der sichtbaren Formen, sondern auch der Gedanken, der Phantasien, der Empfindungen und der Handlungen gesprochen worden.

Wenn man gleich die ersten, die sich dieses Ausdrucks bedient haben, etwas in ihren Empfindungen wirklich vorhandenes, und mehr oder weniger bestimmtes, dadurch mögen angedeutet haben; so ist doch zu besorgen, daß bey unsrer immer höher steigenden Scholastik des Gefühls, das Wort Grazie das Schicksal manches metaphysischen Schulworts erfahren könnte, dessen Bedeutung Niemand errathen kann, das aber dessen ungeachtet, von denen fleißig gebraucht wird, die sich das Ansehen geben,

als könnten sie Dinge erklären, die kein anderer Sterblicher erklären kann.

Ohne mich in die Tiefen des feinen Gefühls der in allen Geheimnissen der Kunst eingeweihten Virtuosen und Kenner einzulassen, will ich versuchen, auf eine verständliche und ungekünstelte Weise zu sagen, was für Eindrücke ich von verschiedenen Arten ästhetischer Gegenstände, wirklich empfinde, die dem zuzuschreiben seyn möchten, was die Kunststricker die Grazie nennen, und was ich unter den Namen Reiz verstehe.

Vorher aber will ich anmerken, daß die Grazie vor den, die sie zuerst als eine absonderliche Eigenschaft der Schönheit bezeichnet haben, bloß der weiblichen Schönheit zugeeignet worden. Schon zu Homers Zeiten, waren die Grazien als beständige Begleiterinnen und Auswärterinnen der Venus bekannt, (*) und berufen, diese Göttin der Schönheit und Liebe mit besonderen Reizungen zu schmücken. Vermuthlich erst lange nachher ward das Gebiet ihrer Herrschaft allmählig weiter ausgedehnt, bis endlich nicht bloß das schöne Geschlecht, sondern auch Dichter, Philosophen, Staatsmänner, kurz alles, was durch irgend eine besondere Art zu sprechen und zu handeln sich angenehm zu machen wünschte, den Grazien opferte, um ihren Beystand zu erhalten. (*)

Dieses klärt uns einigermaßen das ganze Geheimnis auf. Ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, das uns für Personen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnimmt, muß als eine Wirkung der Grazien angesehen werden. Sehen wir also die Grazie, oder um Deutsch zu sprechen, den Reiz, als eine gewissen Gegenständen inhaftende Eigenschaft an, so wird uns durch die vorhergehenden Bemerkungen, die Wirkung dieser Eigenschaft bekannt, und kann uns das Nachforschen über ihre Natur und Beschaffenheit erleichtern.

Nicht jede Schönheit, nicht jede das Gefühl erweckende Vollkommenheit, wirkt die innige Zuneigung und Bewogenheit, die man in dem engern Sinn Liebe nennt, und die allemal eine gewisse Zärtlichkeit in sich schließt. Man sieht schöne Personen, deren Gestalt großes Wohlgefallen ohne merkliche Zuneigung erweckt. Man fühlt die besten Verhältnisse und das schönste Ebenmaß der Form, und die untadelhafte Gestalt; das Aug verweilet mit Ver-

gnügen und Wohlgefallen darauf: aber alle Wärfang dieser Schönheit scheint bloß in einer Belustigung der Phantasie oder der Sinnen zu bestehen, sie erweckt nichts von dem süßen mit Verlangen verbundenen, tief in dem Herzen sitzenden Gefühl. Es fehlt dieser Schönheit an Reiz; sie ist eine Venus; ehe die Grazien in ihren Dienst gekommen.

Esweilen siehet man auch Schönheit mit Hoheit verbunden, die Hochachtung und Ehrfurcht erweckt; eine Schönheit wie Juno und wie Minerva sie besaßen. Dort kündigt sie die Königin der Götter, hier die Göttin der Weisheit, des Verstandes und des Verdienstes an. Ihr Anblick erweckt Bewundrung und Verehrung, zu ernsthafte Regungen, als daß das Herz sich dabei irgend einen zärtlichen Wunsch erlaubte. Hier ist aller Reiz in Größe und Hoheit übergegangen. Die Grazien sind nicht vornehm genug, diese Hoheit zu begleiten. Wenn Juno reizend seyn will, muß sie etwas von ihrem Ernst ablegen, und den Gürtel der Venus auf eine Zeit borgen.

Nicht anders verhält es sich mit jeder andern Art des sinnlich Vollkommenen. Unter den verschiedenen Menschen, mit denen wir umgehen, finden sich solche, deren Betragen in jeder Absicht großes Wohlgefallen erweckt; man findet sie in allem, was sie thun, und in der Art, wie sie es thun, untadelhaft und unverbesserlich, und schöpft deswegen Vergnügen, aus ihrem Umgange. Aber noch stellt sich dabei die zärtliche Empfindung, die tief im Herzen Wunsch und innige Zuneigung hervorbringt, nicht ein. Auf der andern Seite sehen wir hochachtungswürdige Menschen, an denen alles groß, aber mit Ernst und Hoheit verbunden ist. Der Umgang weder mit der einen, noch mit der andern Art solcher Menschen, hat das, was man eigentlich das Reizende des Umganges nennt. Dieses stellt sich nur da ein, wo wir bey dem ganzen Betragen vorzügliche Unnehmlichkeit empfinden; die im eigentlichen Sinn einnehmend ist.

So gehören zu einer dieser drey Gattungen, alle gute Schriftsteller, alle gute Künstler mit ihren Werken; und jedes gute Werk der Kunst hat entweder bloß gemeine untadelhafte Schönheit, oder diese mit Reiz verbunden, oder endlich Hoheit und Größe. Tiefere Geheimnisse habe ich in dem, was man von der Wirkung der Grazie sagt, nicht entdecken können. Es kann wol seyn, daß einige nur einem

(*) Odyss. VIII B. vs. 34 u. des. sen Hom. aus auf die Venus.

(*) S. Wielands Grazien V. Buch.

einen sehr hohen Grad des Reizes, der Grazie zu schreiben. Aber Plato scheint auch bloß ein gefälliges und angenehmes Wesen, wober man eben nicht in Entzückung geräth, für eine Währung der Grazien gehalten zu haben. Denn da er dem Xenokrates, der in seiner Art etwas Strenges und Steifes hatte, den Rath giebt, er soll den Grazien Opfer bringen; so verstand er es vermuthlich nicht so, daß er seinen Schüler dadurch in einem Aristippus, oder in seinen Manieren in einem Kleibiades verwandelt zu sehen wünschte. Diese Unmerkungen ziehen darauf, daß man erkenne, alle Arten ästhetischer Gegenstände seyen des Reizes fähig, und äußern ihn durch einen merklichen Grad der Unnehmlichkeit, wodurch wir in solche Gegenstände gleichsam verliebt werden, so daß es eine Art seiner Wollust des Geistes ist, die Eindrücke derselben zu genießen, bey der wir aber nicht so, wie von der Größe und Höheit in Bewunderung, oder Ehrfurcht gesetzt werden. Wir schreiben den Liedern eines Anakreons, und den Gesprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demosthenes, Höheit zu.

Es wäre ein zu kühnes, und vielleicht auch ohnedem in Absicht auf den Nutzen nicht sehr erhebliches Unternehmen, wenn man die nähere Beschaffenheit des Reizenden, in jeder Gattung der ästhetischen Gegenstände, genau zu zergliedern suchte. Der Liebhaber, der nur etwas von seinem Gefühl hat, empfindet es leicht; und wenn man den Künstler, dessen Genie weder bloß auf das Große und Strenge bestimmt, noch bloß auf schlechte Richtigkeit und Wahrheit geht, überhaupt vermahnet, er soll bey allen seinen Werken wol Acht haben, ob sie in ihrer Art, Unnehmlichkeit und Lieblichkeit vertragen, und, wo sie statt haben, besondere Rücksicht darauf nehmen, so hat man ihm ohngefähr alles gesagt, was sich hierüber verständlich und bestimmt sagen läßt.

Denn dieses, was dem Künstler in dieser Absicht am nöthigsten ist, daß er alle Gegenstände seiner Kunst, sowol in der Natur, als in den Werken anderer Künstler, mit genauer Aufmerksamkeit betrachte, die eigentliche Art und den Charakter eines jeden richtig fassen soll, versteht sich von selbst. Durch eine solche Betrachtung aber wird er, wenn er das Gefühl dazu hat, das bloß Schöne, das Reizende und das Große, von selbst entdecken, und gehörig von einander unterscheiden. Dieses Gefühl wird ihm ferner von der näheren Beschaffenheit des Rei-

zenden mehr anzeigen, als die mühsamste Entwicklung desselben, ihn lehren würde. Wer wird es unternehmen, einem Menschen von etwas seinem Gefühl für die Schönheiten des Gesanges, ausführlich zu zeigen, worin das Reizende in den süßen Gesängen eines Grauns bestehe? Oder wer wird sich unterstehen die Lieblichkeit der Lieder eines Anakreon oder Petrarcha, oder Metastasio zu zergliedern? Dem Mahler das Colorit eines Titians, oder die Zeichnung eines Raphaels und Guido, dem die Grazien vorzüglich hold gewesen, ausführlich zu beschreiben? Besser kommt man zum Zweck, wenn man sagt: Sing und horche; lies und empfinde; sieh und fühle — und denn sing, und lies, und siehe wieder, und mache dir ein tägliches Geschäft daraus: dadurch wirst du dich mit den Grazien deiner Kunst bekannt machen.

Rhythmus: Rhythmisch.

(Hebräe Künste, Musik, Tanz.)

Die Wörter sind griechisch, von unbekannter, wenigstens sehr ungewisser Abkammung, und kommen bey den Alten in verschiedener Bedeutung vor. Die Griechen nannten Rhythmus, 1. was die Römer Numerum Oratorium nannten. 2. das, was wir das Sylbenmaaß nennen; denn sie hatten einen daktylischen, jambischen, phönikischen Rhythmus u. s. f. 3. in der Musik, das was wir Takt nennen; denn was wir igt durch die Worte geraden und ungeraden Takt ausdrücken, hieß bey den Griechen gleicher, oder gerader, und ungleicher, oder ungerader Rhythmus. 4. im Tanz das, was wir Pas, oder einen Tanzschritt nennen. Die Neuern haben den Begriff des Wortes mehr eingeschränkt. In der Dichtkunst wird des Rhythmus selten erwähnt, weil er meistens unter dem Wort Sylbenmaaß betrachtet wird. In der Musik ist er fast allein auf die Abmessung der Einschnitte eingeschränkt. Wir betrachten ihn hier in der weiteren und ehemaligen Ausdehnung.

Es läßt sich aus den angeführten verschiedenen Bedeutungen abnehmen, daß das Wort überhaupt etwas wohlgeordnetes, und gleichförmiges in der Folge der Töne und der Bewegung anzeige. Zwar sagt Aristides Quintilianus, einer der alten noch vorhandenen Schriftsteller über die Musik, daß auch in Dingen die auf einmal ins Auge fallen, wie in einer Statue, ein Rhythmus statt habe. Da aber das,

was aus den guten Verhältnissen in Gebäuden und Formen entsteht, Eurythmie genannt worden; so läßt sich daraus abnehmen, daß die Griechen dem Ebenmaß der Formen nicht eigentlich den Rhythmus, sondern etwas dem Rhythmus ähnliches zugeschrieben haben, und daß das Wort die Ordnung und das Abgemessene in Dingen, die auf einander folgen, ausgedrückt habe.

Indessen erkläre man das griechische Wort, wie man wolle; so nehmen wir es hier bloß von der Ordnung in Ton und Bewegung, und zwar vornehmlich in so fern sie in der Musik und in dem Tanz vorkommt. Wir werden nachher die Anwendung davon auf die Dichtkunst leicht machen können. Von dem Rhythmus der prosaischen Rede, haben wir schon unter seinem lateinischen Namen Numerus gesprochen. Damit der über diese Materie noch ununterrichtete Leser auf einmal einen allgemeinen, und richtigen Begriff vom Rhythmus in der Musik bekomme, merken wir vorläufig an, daß in der Musik der Rhythmus gerade das ist, was in der Poesie die Versart.

Da nicht nur die Alten dem Rhythmus große ästhetische Kraft zuschreiben, sondern auch izt Jedermann gesteht, daß im Gesang und Tanz alles, was man eigentlich Schönheit nennt, vom Rhythmus herkommt; so gehört die Untersuchung über die eigentliche Natur und die Wirkung desselben unmittelbar hieher, und ist um so viel nöthiger, da sie, so viel mir bekannt ist, von keinem Kunstrichter unternommen worden; daher die Consequenzen selbst ofte ziemlich verworrene Begriffe von dem Rhythmus haben, dessen Nothwendigkeit sie empfinden, ohne den geringsten Grund davon angeben zu können.

Ich habe gesagt, man schreibe das, was die Musik und der Tanz im eigentlichen Sinne schönes haben, dem Rhythmus zu. Hier muß ich, um die Materie meiner Untersuchung genauer zu bestimmen, nothwendig anmerken, daß Gesang und Tanz ihre ästhetische Kraft aus zwey ganz verschiedenen Quellen schöpfen. Die Töne der Musik, die Bewegungen und Gebärden des Tanzes können eine natürliche Bedeutung haben, wobei der Rhythmus nicht in Betrachtung kommt. Man höret Töne und sieht Bewegungen die an sich fröhlich, freudig, zärtlich, traurig und schmerzhaft sind. Diese haben, ohne allen Einfluß der Kunst, Kraft uns zu rühren, und man nennet oft auch diese Dinge schön. Die Schön-

heit, die aus dem Rhythmus entsteht, ist etwas ganz anderes; nämlich, sie liegt in Dingen, die an sich völlig gleichgültig sind; die gar keine natürliche Bedeutung, keinen Ausdruck der Freude, oder des Schmerzens haben.

Damit wir alles Fremde, von der Untersuchung über den Ursprung, die Natur und Wirkung des Rhythmus ausschließen, wollen wir bloß völlig gleichgültige Elemente voraussetzen, dergleichen die Schläge einer Trommel oder die Töne einer Saite sind; Töne ohne andere Kraft, als die, die sie durch den Rhythmus erhalten. Es wird hernach leicht seyn, die Theorie auch auf andere Elemente anzuwenden.

Man stelle sich also einzelne Schläge einer Trommel, oder einzelne Töne einer Saite vor, und mache sich die Frage, wodurch kann eine Folge solcher Schläge angenehm werden, und einen süßlichen, oder leidenschaftlichen Charakter bekommen? so stehet man gerade auf dem Punkt, von dem die Untersuchung über den Rhythmus anfängt. Nun zur Sache.

Erstlich ist offenbar, daß solche Schläge, die ohne die geringste Ordnung, oder regelmäßige Abmessung der Zeit auf einander folgen, gar nichts an sich haben, das die Aufmerksamkeit reizen könnte; man höret sie, ohne darauf zu achten. Cicero vergleicht irgendwo den Numerus der Rede mit einem gewissen regelmäßig abgewechselten Herunterfallen der Regentropfen. Das Beispiel kann uns auch hier dienen. So lange man ein völlig unordentliches Geräusch der Tropfen höret, denkt man weiter an nichts, als daß es regnet. Sobald man aber unter dem Geräusche das Aufpassen einzelner Tropfen unterscheidet, und wahrnimmt, daß diese immer in gleicher Zeit wiederkommen; oder daß nach gleichem Zeitraum immer zwey, drey, oder mehr Tropfen nach einer gewissen Ordnung auf einander folgen; und so etwas Periodisches bilden, wie die Hammerschläge von drey oder vier Schmieden; so wird die Aufmerksamkeit zu Beobachtung dieser Ordnung angelockt. Da entstehen nun schon etwas vom Rhythmus, nämlich eine regelmäßige Wiederkehr von einerley Schlägen.

Wenn wir uns also, um wieder auf die Schläge der Trommel zu kommen, eine Folge von gleichen Schlägen nach gleichen Zeittheilen auf einander kommend, unter dem Bilde gleichgroßer und in gleicher Entfernung von einander gesetzter Punkte vorstellen; • • • • •, so haben wir einen Begriff von der einfachsten Ordnung

nung in Folge der Dinge; den untersten und schwächsten Grad des Rhythmus. Die Schläge sind alle einander gleich, und folgen in gleichen Zeiten. Die Wirkung dieses ganz einfachen Rhythmus ist nichts, als ein sehr geringer Grad der Aufmerksamkeit. Denn da in den Tönen, die unaufhörlich an unser Gehör klopfen, inögemein keine merkliche Ordnung ist; so wird man aufmerksam, so bald sie sich irgendwo darin einfindet.

Wollte man nun hier einen Grad der Ordnung mehr hineinbringen, so müßte es dadurch geschehen, daß die Schläge nicht gleich stark wären, die stärkern und schwächern aber nach einer festen Regel abwechselten. Die einfachste und leichteste Regel dieser Abwechslung aber wäre diese: daß von zwey auf einander folgenden Schlägen, der erste stark, der andere schwach wäre. Alsdenn würde man außer der Ordnung der gleichen Zeitfolge auch die bemerken, daß die Schläge immer paarweise, ein starker und ein schwacher folgten, wie diese Punkte $\bullet \bullet \mid \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \mid$. Hier fängt nun schon das an, was wir in der Musik den Takt nennen. Diese taktmäßige Folge der Schläge hat schon etwas mehr, als die vorhergehende, um die Aufmerksamkeit zu reizen. Hier ist schon doppelte Einsörmigkeit, und schon ein Grad der Abwechslung.

Daß Einsörmigkeit mit Abwechslung und Mannigfaltigkeit verbunden Wohlgefallen erwecke, können wir hier als bekannt voraussetzen. Daher entsteht also das Wohlgefallen an Dingen, die für sich and einzeln völlig gleichgültig sind. Und hier fangen wir an zu begreifen, wie durch den Rhythmus, oder das Wolgeordnete in der Folge gleichgültiger Dinge, Schönheit entstehen könne.

Nun ist es leicht sich vorzustellen, was für Veränderungen mit dem Takte können vorgenommen werden, wodurch die Ordnung der Schläge nicht nur mannigfaltiger wird, sondern auch einen Charakter bekommt. Da es höchst schwerfällig und auch unnöthig wäre, sich ganz umständlich hierüber zu erklären; so will ich mich nur mit ein Paar näheren Anmerkungen hierüber begnügen. Jedermann empfindet den Unterschied im Charakter zwischen dem geraden und ungeraden Takte. Dieser Takt: $\bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \mid$, oder $\bullet \bullet \mid \bullet \bullet \mid$, oder dieser $\bullet \bullet \mid \bullet \bullet \mid$ läßt uns ganz was anders empfinden, als dieser: $\bullet \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \bullet \mid$, oder als dieser $\bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \mid$; und beyde



unterscheiden sich im Charakter merklich von diesem $\bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \mid \bullet \bullet \bullet \mid$ der aus beyden Arten zusammengesetzt ist. Wer dieses fühlen will, der darf nur eine Weile hinter einander folgende Wörter mit Beobachtung der Interpunction aussprechen. Eins, zwey: Eins, zwey: Eins, zwey: oder diese: Eins zwey drey: Eins zwey drey: Eins zwey drey: oder endlich diese: Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs. Man empfindet sehr deutlich den Unterschied in der Ordnung dieser dreyerley Arten der Folgen; oder die drey Arten des Rhythmus. Thut man nun noch hinzu, daß ein und eben derselbe Takt eine geschwindere, oder langsamere Bewegung haben kann, welches die Tonsetzer durch Allegro, Andante, Adagio u. s. w. ausdrücken; daß bey demselben Takte, die einzeln Schläge mannigfaltige Abwechslung vertragen, wie wenn anstatt dieser $\bullet \bullet \bullet \mid$ diese: $\bullet \bullet \mid$ oder diese $\bullet \bullet \bullet \mid$ gesetzt werden; daß sogar bisweilen einige ganz wegfallen, und durch Pausen ersetzt werden; thut man endlich hinzu, daß die Schläge auch in Höhe und Tiefe verschieden; daß sie geschleift oder gestoßen, und durch mancherley andere Modificationen, die besonders die menschliche Stimme den Tönen geben kann, verschieden werden können; so begreift man leichte, daß eine einzige Taktart, eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Abwechslung geben könne. Und hieraus läßt sich schon überhaupt begreifen, wie eine Reihung an sich unbedeutender Töne bloß durch die Ordnung der Folge angenehm werden und einen gewissen Charakter bekommen könne.

Nach dieser vorläufigen Erläuterung, können wir nun schon etwas näher bestimmen, was eigentlich der Rhythmus in einer Folge von Tönen sey. Nämlich überhaupt die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder, so, daß zwey, drey, vier oder mehr Schläge ein Glied dieser Reihe ausmachen, das nicht bloß willkürlich, sondern durch etwas, das man wirklich empfindet, von andern unterschieden sey. Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Takt und in der Poesie das Sylbenmaass nennt, und zugleich die erste und einfachste Art des Rhythmus. Dieser einfache Rhythmus hat schon vielerley Arten. Er ist entweder gerad, oder ungerad; hernach kann der gerade so-

wol,



Man sieht daraus, daß er im Grunde nichts anders sey, als eine periodische Eintheilung einer Reihe gleichartiger Dinge, wodurch das Einsformige derselben mit Mannigfaltigkeit verbunden wird; so, daß eine anhaltende Empfindung die durchaus gleichartig (homogen) gewesen wäre, durch die rhythmischen Eintheilungen, Abwechslung und Mannigfaltigkeit bekommt. Es ist aber der Mühe werth seinem Ursprung und seinen Wirkungen näher nachzuforschen.

Daß der Rhythmus nichts Gefünsteltes sey, daß aus Ueberlegung entstanden, sondern eine natürliche Empfindung zum Grund habe, kann daraus abgenommen werden, daß auch halb wilde Völker ihn in ihren Tänzen beobachten, und daß alle Menschen in gewisse Verrichtungen etwas rhythmisches bringen, ohne zu wissen, warum. Jeder Mensch, der mit einer gewissen Geschwindigkeit etwas zu zählen hat, wird nicht lange in ununterbrochener Gleichförmigkeit so zählen: Eins, zwey, drey, vier u. s. f. sondern gar bald die Zahlen Gliederweis, zwey, drey, oder mehr Zahlen auf ein Glied, abtheilen; nämlich so: Eins zwey; drey vier; u. s. f. oder so: Eins zwey drey; vier fünf sechs; u. s. f. Geschiehet das Zählen langsam, so, daß es nicht wol mehr angeht, mehr Zahlen zu einem Glied zu nehmen; so sieht man die zu große Einsförmigkeit dadurch zu unterbrechen, daß man eine Zahl in zwey Theile theilet. Anstatt so zu zählen: Eins — zwey — drey —, so daß zwischen zwey Wörtern eine merkliche Zeit verfließe, fällt man bald darauf so zu zählen: Ei — nes; zwey — e; drey — e; u. s. f.

So bald das Ohr laute Schläge, die in gleichen Zeiten hinter einander folgen, vernimmt; so kann man sich nicht enthalten im Geiste sie zu zählen; folglich sie auf beschriebene Art einzutheilen. Waschen wir diese Schläge selbst, so richten wir sie schon so ein, daß das rhythmische Zählen durch die Verschiedenheit der Schläge selbst erleichtert werde. Der Fassbinder, oder Wägen, der einen Reifen anreibt, der Kupferschmied, der einen Kessel hämmert, fällt gar bald darauf, seine Schläge nicht einzeln in völliger Gleichheit so zu thun:  u. s. f. er wird bald so schlagen:  u. s. f.

oder so:  u. s. f. und die Stärke oder den Ton der drey, oder vier auf einen Takt gehenden Schläge etwas abzuändern,

damit die Eintheilung in Glieder dem Ohr merklich werde.

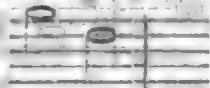
Eben so gewiß wird man aber auch ein Glied dem andern gleich machen. Denn wenn einer gleich den Einsfall hätte so zu zählen ; so wird er unfehlbar aus zwey oder drey ungleichen Gliedern, wieder gleiche Einschnitte machen, also:  u. s. f. denn er wird fühlen, daß ihm ohne diese Einsförmigkeit das Zählen zu mühsam werden würde.

Da wir nun aus ungezweifelter Erfahrung wissen, daß dergleichen rhythmische Eintheilungen natürlich sind und im Gefühle liegen; so ist zu untersuchen, auf was für einen Grund dieses natürliche Gefühl beruhe.

Hier ist zuvorderst anzumerken, daß wir bey einer Reihe solcher Vorstellungen, die schon an sich, oder nach ihrer materiellen Beschaffenheit Abwechslung und Mannigfaltigkeit haben, die uns dabey nöthige Wirksamkeit zu unterhalten, keinen Rhythmus verlangen. Bey einer Rede, die uns bloß durch Erzählung, oder durch Entwicklung der Begriffe unterrichten soll, verlangen wir nichts rhythmisches. Auch da, wo man uns rühren will, vermissen wir den Rhythmus nicht, so bald man uns einen rührenden Gegenstand so beschreibe, daß wir immer etwas neues, das die Empfindung zu reizen im Stand ist, darin gewahr werden. Der Mensch, der uns zum Mitleiden gegen sich bewegen will, darf uns nur das Elend, das ihn drückt, umständlich erzählen, so werden wir gewiß, so lange die Erzählung währet, in einer anhaltenden Rührung ihm zuhören, ohne etwas rhythmisches in seinem Vortrag nöthig zu haben, diese Empfindung zu unterhalten. Sie wird durch immer neue Umstände des Elendes, die wir während der Erzählung erfahren, genugsam unterhalten.

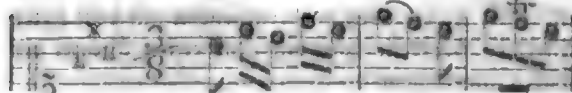
Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit unsern Verrichtungen. Die dabey nöthige Anstrengung der Kräfte hat keiner fremden Unterstützung nöthig, wenn die Arbeit selbst uns immer etwas neues hervorbringt. Kein Mahler wird den Pinsel rhythmisch führen; das neue, das auf jeden Strich entsteht, hat hinlänglichen Reiz das Bestreben zu Fortsetzung der Arbeit anhaltend zu machen: aber wer etwas glatt feilet, oder irgend eine Arbeit zu verrichten hat, deren Einerley durch nichts Neues gewürzt wird, fällt

Dieses sollte nach der rhythmischen Einrichtung der Arie; woraus es genommen ist; ein Satz von vier Takten seyn, und ohne die besondere Absicht, auf das Wort Ombra eine feyerliche Traurigkeit zu legen, würden die zwey ersten Takte nur einen, nämlich



ausgemacht haben, und so hätte der Rhythmus seine Regelmäßigkeit. Weil der Componist hier besonders nachdrücklich seyn wollte, hat er zwey Takte daraus gemacht, damit die beyden ersten Sylben noch einmal so langsam, und mit gleichem Accent könnten ausgesprochen werden, welches hier von großen Nachdruck ist, und der würde eine schwache Beurtheilung verrathen, der hier Braun eines Fehlers gegen den Rhythmus beschuldigte, da er einen Satz von fünf Takten, anstatt viere, gemacht hat.

5. Ich will bey dieser Gelegenheit auch einer andern scheinbaren Unregelmäßigkeit des Rhythmus erwähnen, die ofte sehr angenehme Wirkung thut. Sie besteht darin, daß ein nicht zum Rhythmus gehöriger Takt, wo etwa die Singestimme einen Takt pausirt, eingeschoben wird, da ein Instrument einen vorübergehenden Ausdruck der Singestimme wiederholt, oder nachahmet, wie in folgendem Beyspiehl.



Mi par ch'io sen - to



la dol - ce spe me:

Hier ist ein Satz von vier Takten, der aber in der Mitte einen merklichen Einschnitt hat, in dem die singende Stimme pausirt, da inzwischen die Violin, den leztvorhergehenden Takt wiederholt. Dieses ist ein sehr mahlerischer Ausdruck, um das Horchen einer durch süße Hoffnung geräuschten Person, auszudrücken. Der Satz bleibt darum doch nur von vier Takten.

Wer in den Arien der größten Meister, eines Händels, Grauns, Haffens, dergleichen Irregularitäten aufsuchen will, wird daher einen schönen Vorrath von Beyspiehlen außerordentlicher Behandlungen des Rhythmus antreffen, wodurch der Ausdruck oft auf

die glücklichste Art unterstützt wird. Besonders würde man da manchen fürtrefflichen Kunstgriff antreffen, wie ein Tonsetzer von Gefühl, die Fehler, die der Dichter etwa in Absicht auf den Rhythmus begangen hat, zu verdecken wisse.

Richtigkeit.

(Echne Künste.)

Richtig nennt man eigentlich das, was ohne Fehler ist; und hieraus erkennet man die Bedeutung des Wortes Richtigkeit. Eigentlich ist sie die Vollkommenheit in dem Mechanischen der Kunst. Eine Rede hat Richtigkeit in Gedanken, wenn nichts Falsches darin ist; im Ausdruck, wenn die Wörter gerade das sagen, was sie sagen sollen, und wenn die Regeln der Grammatik genau beobachtet worden. Der Vers ist richtig, wenn nichts gegen die Prosodie versehen ist; die Zeichnung, wenn sie die wahre Form und die wahren Verhältnisse der Dinge angiebt. Ein Tonstück ist im Satz richtig, wenn nichts gegen die Regeln der Harmonie, des Takts und des Rhythmus versehen worden.

Obgleich ein Werk des Geschmacks bey der genauesten Richtigkeit höchst schwach und unbedeutend seyn kann; so ist sie ihm doch nothwendig; weil jeder Fehler dem, der ihn bemerkt, anstoßig ist. Aber die bloße Richtigkeit kann bisweilen schon Vergnügen erwecken, ob es gleich scheint, daß sie nur vor Mißvergnügen verwahre. Man fühlet dieses sehr bestimmt in den Werken der bloß mechanischen Künste, wo es allemal Vergnügen macht, wenn ein Werk vollkommen das ist, was es nach mechanischen Regeln seyn soll. Das Werk des Puschers ist nur ohngefahr, wie es seyn sollte; das Runde ist nicht in der höchsten Vollkommenheit rund; das was irgendwo hineinpaffen, oder sich wo anschließen soll, paßt und schließt zwar, aber nur unvollkommen, entweder mit Zwang, oder zu leicht. Das Werk eines vollkommenen Meisters aber zeigt nirgend einigen Mangel; was schließen soll, schließt genau; was scharf seyn soll, ist höchst scharf u. s. w. Wer eingegebenes Gefühl von Vollkommenheit und Genauigkeit hat, findet Vergnügen an einem solchem Werk; und dieses Vergnügen entsteht daher, daß man überall die Beobachtung der Regeln entdeket, daß man die vollkommene Gleichheit des Werks mit dem Ideal desselben, was die Regeln bestimmen, bemerkt.

Das

manzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichen, tragischen, verliebten, oder auch bloß belustigenden Inhalt. Weil die Romanze zum Singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach, wie sie in jenen Zeiten durchgehend war, von einerley Sylbenmaaß und von kurzen Versen. Gedanken und Ausdruck müssen in der höchsten Einfachheit und sehr naiv seyn, wosbey man sich der gemeinsten, auch allenfalls etwas veralteten Ausdrücke und Wortfügungen bedient, die auch den geringsten Menschen leicht faßlich sind.

Sollen die Romanzen Personen von Geschmack gefallen, so müssen sie so viel vorzügliches haben, daß mehr, als gemeiner Geschmack zu deren Verfertigung erfordert wird. Sie müssen uns in jene Zeiten versetzen, wo die Menschen überaus wenig über das Gemeine gehende Begriffe hatten, wo sie bey großem Mangel wissenschaftlicher oder genau überlegter Kenntnisse, doch nicht unverständlich oder barbarisch waren. Wo Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Unwissenheit nichts anstößiges haben; weil sie dem übrigen, das zum Charakter der Zeiten und Sitten gehört, in keinem Stük widersprechen; wo die Empfindungen den geraden einfältigen Weg der Natur gehen, das Urtheil aber über Gegenstände des strengen Nachdenkens, bloß fremden Einsichten oder Vorurtheilen folgt. Denn muß man auch die Spruch und den Ton solcher Zeiten annehmen; denken und sprechen, nicht, wie die albern und ungefiteten, sondern wie die verständigen und geisteten Menschen damals gedacht und gesprochen haben.

Wenn dieses alles bey der Romanze getroffen ist, so kann sie großes Vergnügen machen, und bis zu Thränen rühren. Es geht uns alsdenn, wie noch ist, wenn wir uns unter einfältigen und nur in der Schule der Natur erzogenen, sonst nicht übel gearteten Menschen finden, an deren Vergnügen und Leid, wir ofte herzlich Antheil nehmen.

Unsere Dichter haben sich angewöhnt der Romanze einen scherzhaften Ton zu geben und sie ironisch zu machen. Mich dünkt, daß dieses dem wahren Charakter der Romanze gerade entgegen sey. Eine scherzhafte Erzählung im lyrischen Ton, ist noch keine Romanze.

Ueber den Gesang der Romanze hat Rousseau alles gesagt, was man dem Tonsezer darüber sagen

kann; daher ich nichts bessers thun kann, als ihn zu übersezen.

„Weil die Romanze in einer einfachen, rührenden Schreibart geschrieben, und von etwas altem Geschmack seyn muß; so muß auch der Gesang diesen Charakter haben; nichts von Zierrathen, nichts von Manieren, eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrages ihre Wirkung thut. Der Gesang darf nicht hervorleuchtend seyn, wenn er nur naiv ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernünftig vorträgt und keinen großen Umfang der Stimme erfordert.

„Eine wohlgesetzte Romanze, rühret, da sie gar nichts vorzügliches hat das schnell reizt, nicht gleich; aber jede Strophe verstärkt den Eindruck der vorhergehenden; das Interesse nimmt unvermerkt zu, und bisweilen ist man bis zum Thränen gerührt, ohne sagen zu können, wo diese Kraft liegt. Es ist eine gewisse Erfahrung, daß jedes den Gesang begleitende Instrument diese Wirkung schwächt.“ (*)

(*) Die.
de Musique
Art. Ro-
mance.

Ob die hier angeführte Erfahrung so völlig gewiß sey, kann ich nicht sagen; aber ich habe Romanzen von einer Mandolin begleitet gehört, die bey mir volle Wirkung thaten.

Rondeau.

(Poesie; Musik.)

In der Poesie ist das Rondeau ein Lied von Doppelstropfen, die so gesungen werden, daß nach der zweyten Hälfte, die erste wiederholt wird, so wie es in den meisten Opern Ariën gewöhnlich ist. Wenn diese Wiederholung natürlich seyn soll, so muß nothwendig in der zweyten Hälfte der Strophe etwas seyn, das die Wiederholung der ersten natürlich macht. Dieses hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, nur in folgenden Fällen statt.

„So oft eine im ersten Theil ausgedruckte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlaßt, der im zweyten Theil sie verstärkt und unterstützt; wenn die Beschreibung eines Zustandes, die den ersten Theil ausmacht, eine im zweyten vorkommende Vergleichung aufkläret; wenn ein Gedanke im ersten Theil, in dem zweyten bewiesen, oder bestätigt wird; wenn endlich im ersten Theile ein Vorsatz geäußert wird, davon im zweyten der Grund angegeben ist; in allen diesen Fällen ist die Wiederholung

alle dergleichen Fälle steigen ins hohe Rührende, und oft ins Erhabene. Dagegen bleiben die gewöhnlichern Fälle sanfter Freude und Traurigkeit, einer durch Hindernisse gekränkten, oder durch neue Hoffnungen gereizten Zärtlichkeit, bey dem gemeinen Rührenden stehen.

Sophokles und Euripides sind reich an dem Rührenden der höhern Art, das sich zur tragischen Bühne sehr schicket; für die das gemeinere Rührende zu schwach ist. Es steht besser in der Comödie, und in Hirtenliedern, wiewol auch darin unser Gefnuer es ofte bis zum höhern Rührenden hebt. Auch schicket es sich ganz vorzüglich zur Elegie und zum Liede. Sappho ist bis zum Schmelzen rührend. Unter den Neuern sind Petrarcha und Racine vorzüglich als rührende Dichter bekannt; Shakespear aber übertrifft in dem hohen Rührenden, und Klopstock in dem höchsten Grad des Zärtlichen, alle Dichter alter und neuer Zeit.

Rührende Rede.

(Beredsamkeit.)

(*) E.
Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede in Absicht auf den Inhalt (*). Ihr Zweck geht auf Erweckung der Leidenschaften, die nach der Absicht des Reduers entweder Entschliefungen, oder Unternehmungen befördern, oder hintertreiben sollen. Die Leidenschaften sind die eigentlichen Triebfedern, wodurch diejenigen Handlungen vollbracht werden, dazu starke Anstrengung der Kräfte nöthig ist; nämlich wo die Handlung an sich sehr mühsam und voll Beschwerniß, wo sie mit Gefahr begleitet ist, oder wo ihr sonst in dem Gemüthe des handelnden Menschen starke Hindernisse im Wege stehen. Nicht nur die meisten und wichtigsten der öffentlichen Staatsunternehmungen sind in diesem Falle, sondern gar oft auch Privathandlungen von einiger Wichtigkeit.

Wenn also die Menschen zwar einsehen, was sie thun sollten, aber nicht stark genug sind ihren Einsichten gemäß zu handeln; so müssen die Leidenschaften zu Hülfe gerufen werden, um ihnen die Kräfte zu geben. Bisweilen aber sind diese Triebfedern auch schon nöthig, um nur den Entschluß zu wichtigen Handlungen zu fassen. Denn gar ofte sind die Einsichten der Vernunft dazu nicht hinlänglich, weil sie nicht mit Gefühl begleitet sind.

Die schönen Künste sind die eigentlichen Mittel Leidenschaften zu erwecken, wo sie nicht aus der

Lage; darin der Mensch sich befindet, schon von selbst entstehen. Unter den schönen Künsten aber braucht die Beredsamkeit die wenigsten Veranstaltungen dazu. Ueberall, wo es nöthig ist, kann der Redner auftreten, weil er das Instrument, wodurch er wirken soll, schon mit sich führt. Also wird es ihm am leichtesten durch Erweckung heilsamer Leidenschaften den Menschen nützlich zu werden. Dieses veranlassen die leidenschaftliche Rede; deren Beschaffenheit wir nun näher zu betrachten haben.

Es kommt also bey dieser Rede allemal darauf an, daß lebhaftere Empfindungen für, oder gegen eine Sache in den Herzen der Zuhörer erweckt werden. Dieses kann, wie schon anderswo (*) gezeiget worden, auf zweyerley Weise geschehen. Entweder schildert der Redner den Gegenstand, aus dessen Betrachtung die Leidenschaft, die er zu erwecken sucht, natürlicher Weise entsteht; oder er selbst äußert die Leidenschaft auf eine lebhafte Weise und entzündet dadurch die Herzen seiner Zuhörer. Wer uns in Furcht setzen will, muß uns entweder von einer nahen Gefahr so lebhaft überzeugen, daß wir sie nicht nur erkennen, sondern auch fühlen; weil das Gefühl der Gefahr die Furcht gewiß hervorbringt, oder er selbst muß die Furcht so lebhaft äußern, daß auch wir davon angesteket werden. Auf die erste Weise hat Demosthenes seine Mitbürger mit Furcht für den Philippos erfüllt, indem er auf das deutlichste und lebhafteste, die weit aussehenden Unternehmungen dieses gefährlichen Nachbars, geschildert, und die Gefahr, die der Freyheit den Untergang drohete, auf eine rührende Weise vorgestellt hat. Nach der andern Art verfahren durchgehends die so genannten aserischen geistlichen Redner, die, anstatt erst den Verstand zu überzeugen, geradezu das Herz angreifen, und die Leidenschaft in den Gemüthern ihrer Zuhörer dadurch erwecken, daß sie das, was sie selbst davon fühlen, auf eine sehr nachdrückliche und ansehnliche Weise äußern.

In dem ersten Fall hat die Rede zwar die Form der lehrenden Rede; weil sie unmittelbar auf den Verstand arbeitet. Sie ist aber nicht bloß durch ihren Zweck, sondern auch durch die Art der Behandlung und des Tones von der eigentlich lehrenden Rede unterschieden. Bey der lehrenden Rede ist der Zweck völlig erreicht, wenn der Zuhörer am Ende wol unterrichtet, oder völlig überzeugt ist. Hier aber ist der genaueste Unterricht und die gründlichste

(*) E.
Leidenschaft.

Uebersetzung noch nicht hinlänglich; beides muß mit Nührung verbunden werden, damit die fernere Absicht, nämlich die Erweckung der Leidenschaft, erreicht werde.

Der rührende Redner, der durch den Verstand ans Herz zu kommen sucht, hat mit dem lehrenden das gemein, daß er entweder einen Begriff entwickelt, oder ein Urtheil fällt, oder einen Schluß bestatiget (*), auch muß er, wie dieser, dabey nicht nach der strengen Methode des forschenden Philosophen, sondern nach einer sinnlichern Vernunftlehre verfahren. Er kann sich alles zueignen, was in dem angeführten Ort, hierüber ist gesagt worden. Ueber dieses aber hat er noch etwas nöthig, das der bloß lehrende Redner nicht braucht, die unmittelbare Anwendung seiner Vorstellungen auf die Leidenschaft, die der Hauptzweck seiner Rede ist. Er muß seinem lehrenden Vortrag die besondere Kraft zu geben wissen, die diese Leidenschaft hervorbringt; da der bloß lehrende Redner schon zufrieden ist, wenn seine Lehre überhaupt wirksam und sinnlich ist. Dadurch wird die Wahl seiner Gedanken, der Ausdruck derselben, der Ton und der Vortrag viel genauer bestimmt.

Um den Unterschied der drey Arten des lehrenden Vortrages deutlicher zu machen, stelle man sich diesen besondern dreyfachen Fall vor, daß der Philosoph, der lehrende und der rührende Redner einerley Inhalt gewählt haben, als z. B. die Ungerechtigkeit einer gewissen Handlung darzuthun. Hier sucht der Philosoph auf das deutlichste zu zeigen, daß sie das Recht andrer Menschen verletzt, und begnügt sich seinen Zuhörer so weit gebracht zu haben, daß er die Ungerechtigkeit der Sache eingesehen muß, und daß ihm kein Zweifel mehr dabey übrig ist. Ob übrigens diese Wahrheit in dem Gemüth ein Gefühl zurütlasse, oder nicht, darum bekümmert sich der Philosoph, in so fern er sich genau in seinen Schranken hält, nicht. Die Absicht des Moralisten, der eigentlich der lehrende Redner ist, erstreckt sich weiter; denn er sucht dieser Wahrheit eine wirksame Kraft zu geben, und sich seinen Zuhörer so einzuprägen, daß ein dauernder Abscheu gegen eine Handlung dieser Art, in ihm erweckt werde. Der rührende Redner hat eine noch näher bestimmte Absicht; er will Scham oder Zorn erwecken; die Leidenschaft soll aus dem Anschauen der ungerechten Handlung entstehen, und stark genug seyn, wenn es auch viel

Anstrengung erforderte, das Unrecht wieder gut zu machen, oder sich demselben kräftig zu widersetzen. Da müssen also die Vorstellungen weit lebhafter seyn, als in dem vorhergehenden Falle.

Hierdurch ist überhaupt die Bestimmung des rührenden Unterrichtes bestimmt. Die Mittel, welche der Redner dazu anwendet, können hier nicht ausführlich beschrieben, sondern nur überhaupt angegeben werden. Das erste und vornehmste ist, daß er selbst seinen Gegenstand von der Seite, oder in dem Lichte gefaßt habe, wodurch die Leidenschaft in ihm lebhaft erweckt worden. Wenn er selbst von seinem Gegenstand so gerührt ist, wie er seine Zuhörer davon gerührt zu sehen wünschet, so wird es ihm leicht, ihn in der Nähe, mit dem Leben und in dem Lichte zu schil dern, die zu der starken Nührung die er zur Absicht hat, nothwendig ist. Man sieht täglich, wie Freude, Furcht, Verlangen und andre Leidenschaften, selbst in dem Munde sonst unberedter Menschen alle Beschreibungen vergrößern; wie sie den Erzählungen ein Leben, und den Urtheilen das Gepräg der Unfehlbarkeit geben. Also ist der beste Rath den man dem Redner geben kann, dieser, daß er seine Materie so lang überdenke, sie so von allen Seiten, und in allen Verbindungen mit stilschen oder politischen Angelegenheiten betrachte, bis er selbst den Gesichtspunkt gefunden hat, der ihn in die Leidenschaft setzt, die er erwecken will. Diese wird denn seine Suada, die ihm Gedanken, Ausdruck und Ton, die er sonst vergeblich gesucht hätte, eingiebt.

Hier nächst ist nothwendig, daß er sich die Lage der Sachen nach den besondern Umständen in Rücksicht auf seine Zuhörer, auf deren Charakter und Interesse, so genau bestimmt, als ihm nur möglich ist, vorstelle. Denn dadurch erkennt er, was für eine besondere Wahl er unter den mancherley Vorstellungen, die sein Inhalt ihm darbietet, für jede Gattung der Zuhörer, anzustellen habe.

Daß dem rührenden Redner zu der Wahl der Gedanken eine genaue Kenntnis des Menschen, aller Leidenschaften und der Tiefen des Herzens überhaupt nöthig sey, ist zu offenbar, als daß es einer besondern Ausführung bedürfe.

Ueberhaupt erblicket hier, daß die rührende Rede, wenn die Leidenschaft durch Entwicklung des Gegenstandes soll erregt werden, einen Mann von großen und seltenen Gaben erfordere. Verstand und Herz müssen bey ihm von vorzüglicher Größe, dabey aber mit

(*) &
lehrende
Rede.

Sarabande.

(Musik. Tanz.)
 Ein kleines Tonsstück zum Tanzen. Es ist von ungeradem Takte $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{4}$; fängt mit dem Niederschlag an, und hat zwei Theile, jeden gemeinlich von acht Takten. Die Bewegung ist langsam, und der Vortrag muß wie in einem ausgezeihnten Adagio geschehen: übrigens verträgt es alle Sarrungen von Noten. Es gehöret zum Charakter der Sarabande, daß die Modulation in Töne führe, die der Haupttonart etwas fremd sind; doch muß der Gesang natürlich bleiben. Deswegen erfordert dies Stück schon einen erfahrenen Tonsezer. Der Ausdruck muß Würde haben, und alles kleine, niedliche muß dabei vermieden werden.

Der Tanz, der spanischen Ursprunges scheint, ist ernsthafter, als die Menuet; kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden.

Satire.

(Redende Künste.)

Da die Neuern den Namen der Sache, wovon hier die Rede seyn soll, den Römern abgeborget, seine Bedeutung aber so weit ausgedöhnet haben, daß sie etwas unbestimmtes bekommen hat; so werden wir am besten thun, wenn wir erst auf die alte Bedeutung zurück gehen, und hernach aus derselben den Begriff festsetzen, den wir gegenwärtig durch diesen Namen ausdrücken. Ohne auf die zweifelhafte Etymologie zurück zu gehen, begnügen wir uns anzumerken, daß die Römer gewissen Gedichten, darin die Thorheiten und Laster einzelner Personen und ganzer Stände scharf, beißend oder spöttisch durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht gesetzt worden, den Namen der Satiren

(†) Horaz sagt vom Lucilius, — fuerit imitator quam rudis et Græcis intacti carminis auctor, und bezeichnet vermuthlich den Ennius dadurch. Quintilian sagt: Satira quidem tota nostra est. Inst. L. X. c. 1. und Diomedes schreibt davon: Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Græcos, maledicum et ad carpenda hominum vitia, archææ Comœdiæ caractere compositum; quale scrip-

Zweiter Theil.

gegeben. Die Satiren des Horaz, Juvenalis und Persius sind jederman bekannt, und können hier als Beispiele der römischen Satire angeführt werden. Die Römer geben sich für die Erfinder dieser Art des Gedichtes aus. (†) Da aber die Namen Satyra, Saturra oder Satira weit älter sind, als Lucilius, so erhellet daraus, daß Horaz nur von der Form der Satire spricht, die er und seine beyden Nachfolger beibehalten haben. Auch Ennius, Pacuvius, Varro und andre haben Gedichte geschrieben, die den Namen Satiræ trugen, aber von einer andern Art waren. Der ausdrücklichen Zeugnisse, die wir so eben angeführt haben, ungeachtet, halten einige Neuere, die Satire für griechischen Ursprunges. Wenn mit einer ausführlichen Untersuchung hierüber gedient seyn mag, den verweisen wir auf Drydens Abhandlung von dem Ursprung und Fortgang der Satire. (†)

Wir wollen die critische Untersuchung dieser Sache den Gelehrten überlassen, und hier nur einige Beobachtungen beybringen, die uns auf Entdeckung der eigentlichen Quelle, aus der dieses Gedicht entspringt, führen werden.

Ich habe bereits anderswo (*) erinnert, es sey bey gewissen Festen und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer eine alte Gewohnheit gewesen, die Zuschauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu belustigen. Die Sache selbst scheint mir etwas so merkwürdiges zu haben, daß sie ein gründliches Nachforschen ihres Ursprunges wol werth wäre. Meine Kenntniß reicht dazu nicht hin; indessen will ich das Wenige, was ich hierüber zu sagen im Stande bin, anführen. Lucian sagt ausdrücklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeste ausgemacht haben. Es scheint aber, daß dergleichen bey mehreren Festen vorgekommen seyen.

Heros

serunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen quod ex varlis poematibus constabat Satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. Diom. L. III.

(†) Sie ist in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, in dem V Theile, deutsch zu finden.

hhh hhh

(*) S. Aristophanes; Comœdiæ.

eine ernsthafte, oder spöttische Weise, aber mit belustigendem Witz und Laune gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden. Wir schließen von der Satire aus die schimpflichen oder spöttischen Anfälle auf einzelne Personen, oder Stände die bloß von persönlicher Feindschaft herrühren, und Privat-rache zum Grund haben. Wir sehen auch nicht, daß die so genannten Silli der Griechen, die eigentliche Schmähs- und Nachgedichte waren, die beißen den Jamben des Archilochus, (*) die Oden des Horaz, darin er eine Canidia, oder andre Personen feindselig anfaßt, oder endlich die spöttischen Sinn- gedichte, wodurch Martial sich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt worden.

Auch ist hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meisten andern Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. Sie zeigt sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geschichte, einer Epopöe, eines Drama, und so gar eines Liedes. Molières Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swifts Märchen von der Tomne u. s. w. sind wahre Satiren. Indessen hat der Gebrauch es eingeführt, daß man den Tarsiffe eine Comödie, den Don Quixote einen Roman und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem Inhalte nennt. Ist eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern satirischen Stücken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen classischen Art der Werke des Geschmacks gehören.

Aber es ist Zeit, daß wir diese Nebenbetrachtungen abbrechen, und den Charakter der Satire näher zu entwickeln suchen.

Hier merken wir zuvörderst an, daß ihr Stoff eine herrschende Abweichung von Vernunft, Geschmack, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anständigen Sitten sey, die zugleich Wichtigkeit genug habe, um öffentlich gerüget zu werden, damit die Menschen dafür verwahret, oder, die, welche davon angesteckt sind, davon abgebracht werden. Wir fordern, daß diese Abweichungen herrschend seyen; dann ein einziges, oder selten wieder kommendes Versehen gegen Vernunft, Geschmack, Sitten u. s. f. wird keinen vernünftigen Menschen veranlassen, eine Satire dagegen zu schreiben. Aber eingewurzelter Uebel, oder ein solches, das überhand zu nehmen drohet, ist dieser Bemühung schon werth. Wir würden auch unsern Beyfall nicht gern solchen Sa-

tiren geben, die Thorheiten, oder Laster einzelner Menschen; deren Wirkung keinen merklichen Einfluß auf die Gesellschaft hat; zum Gegenstand nehmen. Sie dienen zwar zur Belustigung und können unter Werken, die bloß Scherz und Ergözung zum Zweck haben, und die witzige Köpfe, wie Horaz sagt, in voller Masse zum Spiehl vornehmen (*), mit gehen. Hierzu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewissen Gattung Menschen allgemein gewordene Thorheiten, an einzelnen Menschen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwärmer ist (**). Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und besonmmt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch würden wir unter die unbeträchtlichen Satiren, die rechnen, deren Inhalt außer der Sphäre der Leser, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht liest; oder wenn ist jemand nach Lucianischer Art, auf die griechische Götterlehre Satiren schreiben wollte. Diese und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen: wir zählen sie in die Classe der bloß scherzhaften Werke, deren einziger Zweck ist, zu belustigen.

Der Endzweck der Satire ist dem Uebel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuern, es zu verbannen, oder wenigstens sich dem weitem Einreißen desselben zu widersetzen, und die Menschen davon abzuschrecken. Denn Privathaß, oder Groll macht die Satire einigermaßen zum Pasquill. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen seyn, da man aus patriotischer Feindschaft gegen große Bösewichte, kein anderes Mittel hat, das Publicum an ihnen zu rächen, als sie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott Preis zu geben (*). Aber wir sprechen hier überhaupt und nicht von ganz einzelnen Fällen.

Wegen dieses Endzwecks gehöret also die Satire unter die wichtigsten Werke des Geschmacks, und man würde ihr sehr unrecht thun, sie bloß in die Classe der scherzhaften und belustigenden Werke zu stellen, denen sie unendlich vorzuziehen ist. Die wahre und wolausgeführte Satire ist ein höchstschätzbares Werk. Jede im Verstand, Geschmack oder dem sittlichen Gefühl herrschende Unordnung, die sich unter einem Volke, oder unter ganzen Ständen ausbreitet, ist ein wichtiges Uebel, ofte viel wichtiger, als eine bloß vorübergehende Noth, wodurch die Menschen nur eine Zeitlang ihrer Bedürfnisse halber in Kummer und Leiden versetzt werden. Wie wichtig man sich auch immer gewisse, auf das auf-

(*) Canamus vacui. Od. l. 6. Vacui sub umbra luminis. Od. l. 32.

(**) Sat. l. l. 9.

(*) G. Lächerlich, am Ende des Artikels.

(*) G. Archilochus.

er weiß es gerade in das Licht zu setzen, in welchem es den größten Abscheu, oder den stärksten Unwillen, oder die gewisste Verachtung, oder Spott und Gelächter erweckt.

Die Wärme des Herzens ist seine Muse, die ihn zu dem nützlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune setzt, die dem Thoren so schwer wird. Da er Wahrheit, Geschmak und gute Sitten über alles liebet, so wird ihm auch keine Mühe zu schwer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu verteidigen.

Diese Eigenschaften aber hat er auch mit andern großen Künstlern und Lehrern der Menschen gemein. Ihm besonders eigen aber ist die Gabe der satirischen Laune. Wenn er wie Peraklitus, über die Thorheiten und Verblendung des Menschen zu weisern, oder auch wie Demokritus nur für sich darüber zu lachen genügt wäre, so würde er nicht als ein Zuchtmeister öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas scharfe Galle, oder die Lust laut aufzulachen, erfordert. Der Satiriker muß etwas hitzigen Temperaments seyn, daß er sich von der verdrießlichen oder lächerigen Laune übernehmen, oder dahintrifft; er muß nicht traurig, sondern böse werden, wo er schwere Vergehungen sieht; er muß von dem Narren nicht zu einer trokenen Verachtung, sondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht bloß seinem Verstand ungereimt vorkommen, sondern sich seiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig comischen Gestalt darstellen, darüber er sich nicht still ergötzt, sondern laut lustig macht.

Ist er von solcher Gemüthsart, so wird es ihm zur Lust an der Satire gewiß nicht fehlen, und denn wird ihm auch, wenn er sonst die dem Dichter überhaupts nöthigen Gaben, einer lebhaften Schilderung sichtbarer und unsichtbarer Dinge hat, die glückliche Ausführung nicht misslingen. Nur ist ihm vorzüglich der feine Witz nöthig, geistreiche Aehnlichkeiten zu finden, und das was die Thorheit, dadurch, daß sie gewöhnlich ist, von ihrem Lächerlichen verlietret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber sehr lächerliche Gegenstände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zweck der Satire bey dem Dichter ein warmes Interesse für Wahrheit, Geschmak und Tugend voraussetzt, und auf der andern Seite, daß Lust zum Spott etwas von Verachtung der Menschen und lachende Laune gemeinlich

mit etwas Leichtsinne verbunden sind; so wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas festes seyn müsse. Einige gerathen in wirkliche Bosheit, wie Aristophanes und Swift, andere gerathen in Woffen, wie Scarron, und suchen bloß uns lustig zu machen. Man wird sich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt sind.

Aber es ist nun Zeit, daß wir den Nutzen dieser Art näher erwägen. Ich getraue mir nicht zu behaupten, daß Bösewichte, Narren und Thoren von allerley Art, gegen die die Satire eigentlich gerichtet ist, sich dadurch bessern lassen, wiewol auch nicht zu läugnen ist, daß mancher von ihnen wenigstens schlichtern gemacht, und in einigen Schranken gehalten werden könne. Die Hauptsache kommt auf die Wirkung an, welche man auf den gesunden Theil der Leser machen kann. Ich habe bereits an einem andern Orte, wo ich nicht irre, hinlänglich gezeigt, was für gute Wirkung die lachende und spottende Satire haben. (*) Von der ernsthaftern züchtenden Satire, kann man mit Grunde dieselbe Wirkung erwarten.

Selbst der Bösewicht kann nicht leiden, daß er vor den Augen der Welt gepeitscht werde, und mich dünkt, daß nichts schrecklicheres seyn könne, als öffentliche Schande: sie muß, sowohl für den, der sie leidet, als für den, den sie warnt, wenn er nicht völlig aller Empfindung der Ehre beraubt ist, von sehr starker Wirkung seyn. Würde man also zu viel sagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzweck der Satire Genüge leistet, für ein Geschenk des Himmels ausgibt, womit einer ganzen Nation höchst wichtige Dienste geleistet werden? Ich sehe sie als Wächter an, die ihre Wirkungen für jeder stitlichen Gefahr auf das Nachdrücklichste warnen, und als öffentliche Streiter die sich jedem eingerissenen Uebel auf die wirkksamste Weise widersetzen. Sie vermögen mehr, als äußerliche Gewalt, die nur den Ausbruch des Uebels auf eine Zeitlang hemmet, aber die Wurzel desselben nicht abschneidet. Es wäre wol möglich Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieses ist für uns zu weitläufig.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine besondere Aufmerksamkeit von Seite der gesetzgebenden Macht, in jedem Staat verdiente. So wie die Selbststrache, in Fällen, wo die Geseze Genugthuung verschaffen, und das Passquill, das in Privatfeindschaft gegründet ist, nöth-

wendig in jedem ordentlichen Staat verboten sind, so sollte auf der andern Seite der redliche Satirist, von den Gesetzen geschützt werden.

Freilich würden ihr Schranken zu setzen sehr die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Ueberlebung geschehen, alles vorübergehende Schlämmern das keine wichtige Folgen hat, verdient Nachsicht und freundschaftliche Erinnerung; und alles Böse, das durch Zuflucht zu den Gesetzen kann gehemmt werden, ist von der Satire ausgeschlossen. Die persönliche Satire würde große Einschränkung erfordern. Niemand, als der aus Bosheit öffentlich sündigt, oder dessen Vergehungen seines Ansehens halber von schädlichen Folgen sind, sollte in Satiren genannt, oder offenbar bezeichnet werden (*).

Aber wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorschlag zu einer Gesetzgebung für die Satire einlassen. Ich wollte nur erinnern, daß sie nützlich wäre, zugleich aber, daß sie große Vorsichtigkeit erforderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nutzen seyn, denen die sich unter uns öffentlich als Dichter und Beurtheiler dessen, was im Reich der Wissenschaften und des Geschmacks vorgeht, einige Grundmaximen in Absicht auf die satirischen Züchtigungen, die sie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzustellen. Doch es scheint, daß man den Mißbrauch eingesehen habe. Es ist an unsern guten periodischen Schriften, worin die neuesten Schriftsteller mit republicanischer Freyheit beurtheilt werden, über diesen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die scharfsinnigern Kunstrichter von den ehemaligen Aristophanischen Muthwillen, auf eine bescheidene Beurtheilung zurück gekommen sind. Einzelne hitzige Köpfe, die sich dadurch ein Ansehen u geben glauben, daß sie mit Muthwillen schimpfen und spotten, wo sie höchstens ihre Meinung mit Be-

(*) Es kommt bey der Personalsatire sehr viel auf den Charakter der Nation an, und hier verdient angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern persönliche Anzüglichkeiten ungerochen dahingingen, die gegenwärtig in den meisten Europäischen Ländern edeliche Feindschaft verursachen würden. Es möchte der Mühe wol werth seyn, den Gründen eines so merkwürdigen Unterschieds zwischen jenen alten und den heutigten Sitten nach zu spähren. Berräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Wir kommt es so vor, denn es scheint, daß ein gesetzter Mann

scheidenheit und einiger Furchtsamkeit sagen sollten, muß man ihrem Sinn überlassen, bis sie von selbst verständiger werden.

Wenn man sagt, daß die Satire bey den Römern auf gekommen sey, so muß man es nur von der besondern Art verstehen, welche die Satire in einem kleinen Gedicht, das eine moralische, bald lehrende, bald strafende Rede über die Sitten der Menschen in Versen ist, behandelt. Denn Aristophanes war unstreitig ein Satiriker. Die sehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Cäsaren haben drey fürtreffliche Dichter in dieser Gattung hervorgebracht. Horaz ist mehr zum Lachen über Thorheiten als zu ernsthaften Angriffen der verderblichen Laster geneigt; Juvenalis ist strenger, zieht schärfer auf die verderbliche Unsitlichkeit seiner Zeit los, und weiß sowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erweken. Persius fällt schon etwas ins Weinerliche, straft und lehret mit stoischem Ernst.

Ich habe nicht Lust diesen Artikel mit Aufzählung und Beurtheilung aller satirischer Dichter der neuern Zeiten zu verlängern. Wer sie nicht kenne, mag den sechsten Theil der Briefe zur Bildung des Geschmacks an einen jungen Herrn von Stande, darüber nachlesen. Wir sind in diesem Stück etwas hinter den andern gelehrten europäischen Nationen zurück. Von unsern Dichtern sind Camiz und Haller die einzigen, die sich in der römischen Satire hervorgethan haben. Elscov, Rost und Rabner, vornehmlich der erste, haben wahre satirische Talente gezeigt. Aber sie haben sich meistens an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Elscov dreyßig Jahre später aufgetreten, so würd er, allem Ansehen nach, dem guten Geschmak durch seine Satire weit wichtigere Dienste geleistet haben. Vielleicht erweket ein guter Genius auch unter uns bald einige satirische Köpfe, die der Nation ihre wick-

um so viel weniger den Tadel empfinde, je mehr er sich selbst fühlet, und je mehr Freyheit er sich selbst nimmt, nach seiner eignen Art zu handeln, ohne sich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit schreinet etwas kleinstädtisches zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Lebensart der Menschen eng eingeschränkt ist, heftige Feindschaften über Kleinigkeiten entstehen, die unter Personen, die einen größern Kreis überschauen, kaum Scheele Mienen würden veranlasset haben.

wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unsittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beschämende Weise vorhalten werden. An einzelnen Spuren, daß in Deutschland Köpfe die der Sache gewachsen wären, bereits vorhanden sind, fehlt es nicht.

Satyrisches Drama.

Dieses war bey den Griechen eine Art des Nachspiels, das entweder zwischen zwey Trauerspielen, oder nach denselben aufgeführt worden. Der Charakter desselben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernsthaft, aber mit Scherz untermischt, in einem aufgewekten Vortrag vorstellte. Dieses Drama hatte einen Chor, wie das Trauerspiel, der aber allezeit aus Satyren bestand. So wol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas lustiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Hölen der Satyren. *Satyrice Soenæ*, (sagt Vitruvius) *ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquis agrestibus rebus in topiarii operis speciem deformatis* (*), und so waren auch die Tänze, wie alles übrige dem muthwilligen und wollüstigen Charakter der Satyren angemessen.

(*) L. V. c. 8.

Wie ausgelassen dieses Schauspiel gewesen sey, läßt sich aus dem Cyclops des Euripides, dem einzigen satyrischen Drama, das übrig geblieben ist, abnehmen; da dieser socratische sonst so weise und so ernsthafte Dichter seinen Satyren viel wollüstige Reden und so gar Joten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieser Spiele gemäß und nicht seinem eigenen Geschmak zufolge gethan hat.

Es ist wahrscheinlich, daß dieses Drama das allerälteste in Griechenland gewesen ist, und es könnte wol seyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Comödie ihren Ursprung daher genommen hatten, und daß es seinem Ursprung nach eine Herbschlussspiel, nach Einsammlung des Weines gewesen. Aus diesem Grunde mag es nachher als ein Anhang, bey den Trauerspielen seyn beygehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er ein oder mehrere Trauerspiel auführen ließe, auch ein satyrisches Drama dazu geben. Ausführ-

(*) H. Casauboni de *Satyrice Græcorum poeti et Romanorum Satyra*, Libri II. Paris. 1605. 8.

(†) In einem sehr alten Tempel in Corinth waren die

lichere Nachricht von diesem Lustspiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche H. Casaubon davon geschrieben hat (†).

Die Römer hatten auch eine Art satyrischer Lustspiele, die aber von dem Griechischen gänzlich unterschieden waren. Die wenigen Spuren, welche man von ihrer Beschaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Casaubons finden. Wir bemerken nur dieses einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römischen Scribenten zu erhellen scheint, daß dieses Schauspiel bey den Römern wie eine Art der Fastnachtsschlussspiel gewesen, da die spielenden Personen einander durchgezogen, ohne daß in diesem Spiel eine wirkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius (Andronicus) post aliquot annos ab satiris ausus est primus argumento fabulam serere (*). Mit diesem kommt überein, was Val. Maximus sagt. *A satiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit.*

(*) T. Liv. L. VII. c. 2.

Nachher ist aber von den Römern der Name der Satire einer Art des Gedichts gegeben worden, wovon im vorhergehenden Artikel gehandelt worden.

S ä u l e.

(Baustuck.)

Ohne Zweifel hat die älteste Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allein Ansehen nach bestanden die ältesten Gebäude bloß aus etlichen in die Rinde oder in ein Nierek herumgesetzten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Also waren die ältesten Säulen Stämme der Bäume; und von diesen haben hernach die Säulen sowol die Verjüngung, als auch die Verhältnisse der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber, haben die ersten, noch von keiner Kunst unterrichteten Baumeister, eben nicht die dicksten Bäume zu Unterstützung ihres Daches ausgesucht. Bäume von einem Fuß dick, waren ihnen mehr als hinlänglich, und das Dach über diese Stämme ist ohne Zweifel nur so hoch gewesen, als der Arm, um es zu setzen, reichen konnte; sechs bis sieben Fuß. Daher nachgehends das älteste Verhältniß der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entstanden ist (†).

Nur

vorstehen Säulen so kurz, daß sie nicht völlig vier mal höher, als dick waren. S. *Les plus beaux Monumens de la Grèce par Mr. le Roy. Part. II. p. 6.*

der Hand faßten, sich haben trennen müssen, um zwischen den Säulen durchzugehen.

Das Wichtigste worauf man bei Säulenstellungen zu sehen hat, ist das Verhältnis der Säulenweite zu der Eintheilung der Triglyphen der dorischen Ordnung, (*) und der Sparrenköpfen oder Zahnschnitte in den Ordnungen, wo solche angebracht werden. Denn es ist nothwendig, daß allemal die Mitte eines solchen Gliedes auf die Mitte einer Säule treffe. Um dieses zu erhalten, muß die Säulenweite so beschaffen seyn, daß sie, wenn die Weite zweyer Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte für die Einheit des Maaßes angenommen wird, eine gerade Zahl solcher Einheiten enthalte. Das ist, daß die Säulenweite 2, 4, 6, 8 u. solcher Einheiten ausmache. Man hat demnach hiebei folgendermaßen zu verfahren.

Durch die festgesetzte Höhe des Gebäudes, oder eines Geschosses, wird die Höhe der Säule bestimmt, durch diese die Höhe des Gebälkes. (*) Von der Höhe des Gebälkes aber hängt die Breite und Weite der Drepschliße, Sparrenköpfe und Zahnschnitte ab. Diese wird demnach durch die angenommene Höhe des Gebäudes bestimmt. Man nehme also die Weite aus der Mitte eines Drepschlißes, Sparrenkopfs oder Zahnschnitts zum nächsten, als die Unität an, und suche eine Säulenweite, die, nach dieser Unität gemessen, sich durch eine gerade Zahl theilen lasse.

In der jonischen, der römischen und der corinthischen Ordnung ist die Weite aus der Mitte eines Sparrenkopfs, zum andern 1 Model. Also paßt sich jede Säulenweite, von einer geraden Anzahl von Modeln dazu. In denselben Ordnungen ist die Weite der Zahnschnitte 5 Minuten, oder $\frac{1}{4}$ des Models; folglich können alle obenerwähnte Säulenweiten dazu gewählt werden, ausgenommen die, welche Eustylon genannt wird; weil sie von $6\frac{1}{2}$ Modeln, folglich 39 Zahnschnitten ist. Die größte Schwierigkeit in Festsetzung der Säulenweite findet sich in der dorischen Ordnung. Wir haben deswegen besonders davon gehandelt. (*)

Es sind aber bei Anordnung der Säulenstellung vier Hauptfälle zu betrachten.

1. Wo man freye Säulen ohne Postamente hat. Für diesen Fall will Goldmann die Weite $\frac{1}{4}$ der ganzen Höhe der Ordnung haben.

2. Wo freye Säulen, aber mit Postamenten sind.
3. An Pfeilern stehende Säulen ohne Postamente.
4. Vergleichen mit Postamenten.

Wie diese Fälle zu behandeln sind, kann aus dem besondern Fall, den wir im Artikel Vogenstellung betrachtet haben, abgenommen werden.

An den Hauptseiten, in deren Mitte ein Eingang in das Gebäude ist, haben die Alten die mittlere Säulenweite, in welche die Thür fällt, bisweilen etwas größer genommen, als die übrigen. Allein dieses ist verschiedenen verdrießlichen Berechnungen unterworfen. Goldmann rathet deswegen ohne Ausnahm die mittlere Säulenweite doppelt so groß zu nehmen, als die andern. Dadurch werden alle Rechnungen vermieden. Allein dieses unterbricht die edle Einfalt der Gebäude. Rathfamer scheint es, alle Säulenweiten gleich zu machen, ohne der in der Mitte etwas besonders zu geben.

Säulenstuhl.

(Baukunst.)

Ein kurzer viereckiger Pfeiler, auf welchen die Säule gestellt wird, um die ganze Ordnung ohne Verdickung der Säule höher zu machen. Die Alten setzten in den guten Zeiten der Baukunst, die Säulen schlechthin auf den Grund, und wußten nichts von Säulenstühlen, doch war der Grund schon etwas über den Erdboden erhöht. Es scheint also, daß der gute Geschmack sie verwerfe. In der That geben sie einer Säulenreihe ein etwas verworrenes Ansehen, und mit der edlen Einfalt der bloßen Säulen verglichen etwas gothisches. Doch giebt es vielleicht Fälle, wo eine wichtigere Betrachtung, als die Einfalt des Gebäudes, sie nothwendig macht. Ein solcher Fall wäre dieser, da die Dike der Säulen, welche die Höhe der Ordnung nothwendig macht, nach den übrigen Umständen zu stark wäre. In diesem Fall erlangt man durch die Postamente eine geringere Höhe der Säule, und folglich, eine geringere Dike derselben.

In Gebäuden, wo mehrere Ordnungen übereinander stehen, kann man in den obern Ordnungen einen guten Vortheil von den Säulenstühlen ziehen. Denn durch die Erhöhung, die sie den Säulen geben, fallen diese besser in die Augen, da sonst ihr Fuß von dem darunter weit hervorstehenden Kranz der untern Ordnung bedeckt würde. In diesem Fall aber thut man sehr wohl,

wenn

(*) S.
Drepschliß.

(*) S.
Model.

(*) S.
Drepschliß.

wenn man das Fußgestim und den Kranz der Postamente durch die ganze Mauer fortläufen läßt. Dadurch werden alle Säulen auf eine weit bessere Art mit einander verbunden. Goldmann hat gar wol angemerkt, daß es sehr übel steht, wenn in obern Geschossen die Säulenstühle durch dazwischen liegende Fenster getrennt werden. Dieses wird durch die Verbindung derselben mit der Mauer vermieden.

Das Postament hat drey Theile, den Fuß, den Würfel, und den Defel. Den Würfel macht Goldmann immer vollkommen Cubisch von $2\frac{1}{2}$ Model die Seite, der Fuß und Defel werden nach den Ordnungen verändert.

S a n t e.

(Musik.)

Die genaue Untersuchung dessen, was bey dem Klang einer stark gespannten Sante theils durch Beobachtung, theils durch Rechnungen kann entdecket werden, hat in der Theorie der Musik so vielfachen Nutzen, daß die klingende Sante hier einen besondern Artikel verdienet.

Aus genauer Beobachtung dieser Sante hat man gelernt, woher eigentlich der Unterschied zwischen Schall und Klang komme, und daß bey diesem einzelne Schläge so schnell auf einander folgen, daß der Zeitraum von einem Schlag zum andern unmerklich wird. (*) Der Klang einer stark gespannten Sante wird durch die sehr schnellen Schwingungen, oder das schnelle hin- und her- Fahren der Sante verursacht. Je schneller diese Schwingungen auf einander folgen, je höher wird der Ton.

Aus dieser Entdeckung hat man den Vortheil gezogen, daß man sowohl die absolute Höhe eines Tones, als die relative oder verhältnismäßige Höhe zweyer Töne gegeneinander, das ist, die Größe der Intervalle, durch Zahlen ausdrücken konnte. Nämlich die Töne verhalten sich in Absicht auf ihre Höhe gegeneinander, wie die Zahlen der Schläge, oder Schwingungen, welche die Santen in einerley Zeit machen. Wenn also eine Sante zwey- drey- vierhundert Schläge thut, in eben der Zeit, da eine andere nur ein hundert macht, so ist der Ton jener Sante zwey, drey, oder viermal höher als der andere. Und hierauf gründet sich die ganze Berechnung der Töne. (*)

Wenn man alles, was zu diesen Berechnungen gehört, verstehen will, so muß man sich einen einzi-

gen Say, dessen Wahrheit die Mathematiker, nach ihrer Art, streng bewiesen haben, genau bekannt machen. Deswegen wollen wir diesen Say hier deutlich vortragen.

Man stelle sich zwey wolgespannte Santen von einerley Materie, als Kupfer- oder Silberdrat, vor. Wenn beyde gleichlang, gleichdick und gleichstark gespannt sind, auch gleichstark gezupft, oder angeschlagen werden, so begreift man, daß sie im Unisonus klingen müssen; weil bey der einen alles ist, wie bey der anderen. Jederman weiß aber, daß der Unterschied zwischen etwas stärkern und schwächern Zupfen der Sante ihren Ton in Absicht auf die Höhe nicht ändere, folglich kann dieser Umstand weggelassen werden. Also bleiben in Absicht auf die Höhe des Tones, der hier allein in Betrachtung kommt, nur noch drey Umstände übrig, wodurch sie bestimmt wird. 1. Die Längen der Santen; 2. ihre Dicken, 3. ihre Spannungen. Wird in einem dieser Umstände etwas verändert, so leidet auch die Höhe des Tones eine Veränderung. Damit man aber deutlich sehe, was für Veränderung in der Höhe des Tones durch Veränderung eines der bemeldeten drey Stücke verursacht werde, muß man das allgemeine Gesetz von den Schwingungen solcher Santen vor Augen haben. Dieses Gesetz drückt Euler (*) durch folgende symbolische Vorstellung aus $v = \frac{355}{113} \sqrt{\frac{3106n}{a}}$, deren Sinn wir vor allen Dingen erklären müssen.

Durch v wird die Anzahl der Schwingungen ausgedrückt, die die gezupfte Sante in einer Secunde Zeit macht. Durch n wird die Stärke der Spannung der Sante angedeutet. Sie muß aber durch ein Gewicht so ausgedrückt werden, daß n anzeigt, wie vielmahl es das Gewicht der Sante übersteigt. Durch a wird die Länge der Sante ausgedrückt, und wenn man obiges Grundgesetz ganz auf Zahlen bringen will, so muß diese Länge nach Scrupeln des Rheinländischen Fußes gemessen werden, deren 1000 einen Fuß ausmachen. Wenn also die Sante drey und einen halben Fuß lang wäre, so müßte man statt a , die Zahl 3500 setzen. Endlich ist noch zu merken, daß das Zeichen $\sqrt{\quad}$ so viel bedeute, daß man von der Zahl vor welcher es steht, die Quadratwurzel nehmen müsse. Dieses vorausgesetzt, wollen wir nun zeigen, was für einen Gebrauch man von dem angeführten Grundgesetz machen könne.

Jii iii 3

Wenn

(*) S.
Klang.

(*) S.
Klang,
Harmonie.

(*) S.
Euleri tentamen
novae theoriae
Musicae.
p. 6.

Wenn eine Sayte von gegebener Länge, Dike und Spannung gegeben ist, so kann man allemal finden, wie viel Schwingungen sie in einer Secunde mache. Wie folgendes Beyspiel zeigt.

Die Sayte sey $2\frac{1}{2}$ rheinländische Fuß lang, das ist 2500 Scrupel; so wird diese Zahl statt a gesetzt. Ferner sey das Gewichte, wodurch sie gespannt wird 10000 mal schwerer, als die Sayte, so wird diese Zahl statt des Buchstabens n gesetzt. Alsdenn wird das Gesetz der Schwebungen so ausgedrückt

$$v = \frac{355}{173} \sqrt{\frac{3168 \cdot 10000}{2500}}$$

Dieses bedeutet nun so viel; die Anzahl der Schläge welche diese Sayte in einer Secunde macht, oder v werde gefunden, wenn man 3168 durch 10000 multiplicirt, das was herauskommt durch 2500 dividirt, aus dem Quotienten die Quadratwurzel auszieht, und diese hernach durch den Bruch $\frac{355}{173}$ multiplicirt. Führet man diese Rechnung aus, so findet man, daß diese Sayte in einer Secunde 353 $\frac{1}{2}$ Schläge thue.

Hiedurch könnte man den Vortheil erhalten, ein absolutes Tonmaaß auf die Nachwelt zu bringen. Wir wissen nun nicht mehr wie hoch der tiefste, oder der höchste Ton des griechischen Systems gewesen ist. Uns aber wär es leicht den Umfang unsers Tonsystems, nämlich den tiefsten und höchsten Ton desselben so weit in die Nachwelt zu bringen, als unsre Schriften selbst reichen werden. Nach Eulers Schätzung gab eine Sayte, die in einer Secunde 392 Schwingungen machte, den Ton A, daher denn folgt, daß das Contra A von einer Sayte angegeben würde, die 98 Schwingungen in einer Secunde macht, folglich das Contra C, wenn man dieses für den tiefsten Ton annehmen wollte, von einer Sayte von 58 $\frac{1}{2}$ Schwingungen in einer Secunde. Ich führe dieses nur als ein Beyspiel an; denn wenn man die Sach im Ernst festsetzen wollte, so müßte man eine Sayte vermittelst eines Gewichtes genau in unsern tiefsten Ton stimmen, und denn deren Länge, Dike und Gewicht genau messen. Um aber der Nachwelt diesen Ton genau anzugeben, auch auf den Fall, daß unser Fußmaaß nicht bis auf sie kommen sollte, müßte dabey erinnert werden, daß die Länge der Sayte nach einem solchen Maaße zu bestimmen sey, wovon 3166 Theile die Länge eines Uhrpendikels machen, der Secunden schlägt. Alsdenn wär nach viel tausend Jahren, wenn sich die Wissenschaften erhal-

ten, ein Tonstein gerade so zu stimmen, wie wir jetzt es thun. Doch dieses sey im Vorbeygang gesagt.

Man kann aus dem angeführten Grundgesetze der Schwingungen diese Folgen ziehen.

1. Zwey gleich lange und gleich dike Sayten, geben Töne, die sich in Abicht auf die Höhe verhalten, wie die Quadratwurzeln ihrer Spannungen, oder wie die Anzahl ihrer Schwingungen, in gleicher Zeit.

2. Wenn die Sayten gleich lang und gleich gespannt sind, so verhalten sich ihre Töne umgekehrt, wie die Diken der Sayten; nämlich die nur halb so dik ist, als die andere, wird noch einmal so hoch, oder in der Octave der ersten seyn.

3. Wenn die Spannungen und die Diken zweyer Sayten gleich sind, so verhalten sich die Töne umgekehrt, wie die Längen.

Also hat man dreyerley Mittel den Ton der Sayten zu ändern, nämlich ihre Dike, oder Länge, oder ihre Spannung anders zu nehmen. Von diesen Mitteln kann man bey Stimmung eines Sayteninstruments eines, oder zwey, oder alle drey zugleich brauchen. Allein, es ist keinesweges gleichgültig, was für eine Wahl man dabey treffe. Denn da man angemerkt hat, daß der Ton der Sayten am voltesten und angenehmsten wird, wenn die Sayte ohngefähr die stärkste Spannung hat, die möglich ist, so würde man sehr übel thun, wenn man bey gleicher Dike und Länge die Höhe des Tones durch Nachlassung der Spannung vermindern wollte.

Aus diesen Betrachtungen wären die Regeln zu der vollkommensten Beziehung, oder Befaytung der Instrumente herzuleiten. Da aber dergleichen praktischen Materien außer der Sphäre dieses Werks liegen, so können wir uns dabey nicht aufhalten.

Eine wichtige Erscheinung der klingenden Sayten ist es, daß jede, besonders, wenn der Ton etwas tief ist, mehrere Töne zugleich anliebe. Davon aber haben wir im Artikel Klang hinlänglich gesprochen.

Endlich muß hier noch angemerkt werden, daß die Reinigkeit des Klangs (nicht des Intervalls) einer Sayte davon herrühre, daß sie 1. eine hinlängliche Spannung habe, 2. mit hinlänglicher Stärke, nur nicht übertrieben, und 3. an einer schicklichen Stelle angeschlagen oder gezipft werde, damit die ihr beygebrachte Bewegung die Sayte nach ihrer ganzen Länge in dieselbe Schwingung setzen könne,

4. daß

4. daß sie durchaus einerley Dife habe, ohne welches die Schwingungen nicht regelmäßig seyn können.

Satz; Sezkunst.

(Musik.)

Das Erfinden und Ausarbeiten eines Tonsstücks wird insgemein das Setzen genannt, weil der Erfinder eines solchen Stücks die Töne, so wie er dieselben in der Harmonie und Melodie empfindet, durch Noten ausdrückt, oder setzt. Ofte wird dieses, auch der Contrapunkt genannt, weil in ältern Zeiten die Noten bloße Punkte waren und die meiste Arbeit der Tonssetzer darin bestand, daß sie zu einem bekannten einstimminigen Gesange noch andere Stimmen setzten; da sie denn gegen einen vorhandenen Punkt, noch andere zu setzen hatten. (*)

(*) S.
Contrapunkt.

Ist bezeichnet man durch das Wort Satz bisweilen gar alles, was zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonsstücks gehört; alles, was der Erfinder desselben zu thun hat, um es andern zur Ausführung vorzulegen. Doch scheint es, daß man insgemein dem Worte eine etwas eingeschränktere Bedeutung gebe, und nur die Arbeit dadurch ausdrücke, die nach bestimmten und einigermaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden. Man hört ofte von einem Stück, das, nach einem gemeinen Ausdruck, weder Saft noch Kraft hat, sagen, es sey im Satze richtig, daß ist, es sey nichts gegen die bekannten Regeln, nichts dem Gehör anstößiges darin. Daher komme es denn, daß mancher sich einbildet, er verstehe die ganze Kunst Tonsstücke zu setzen, wenn er dergleichen Fehler zu vermeiden weiß.

In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Satz für die Musik, was die Grammatik für die Sprache. Man kann vollkommen grammatisch, das ist sehr verständlich, deutlich und rein sprechen, ohne etwas zu sagen, das Aufmerksamkeit verdienet; und in der Musik kann man sehr rein setzen und doch ein elendes Tonsstück machen. Diese Kunst hat mit allen schönen Künsten das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmak erfordert, um, nach Beschaffenheit der Absicht, das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk seine Kraft geben soll, und denn die Fertigkeit das erfundene so vorzutragen, oder auszudrücken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zu Vermeidung alles Anstoßes erfordern. Nur dieser zweyte Punkt ist bestimmten Regeln un-

terworfen, die man, ohne Genie und Geschmak zu haben, lernen und beobachten kann.

Wenn man also unter dem Worte Satz nur die Kenntniß und Beobachtung dieser Regeln versteht, so ist er eine leicht zu lernende Sache. Kenntniß der Harmonie, der Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, ist alles, was dazu gehört. Aber auch dieses wenige nicht bloß zu wissen, sondern nach den Regeln auszuüben, erfordert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derselben habe. Es wäre möglich, daß man einem tauben Menschen diese Regeln des Satzes begreiflich machte, und daß er in einem geschriebenen Tonsstück die Fehler gegen dieselben entdeckte: dennoch würd er sie bey Aufführung des Stücks nicht fühlen, noch im Stande seyn etwas nach den ihm sehr bekannten Regeln zu setzen.

Wer demnach den bloß mechanischen Satz nicht nur verstehen, sondern zur Ausübung besitzen will, muß doch schon eine große Fertigkeit haben, Gesang und Harmonie sehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und widrige, das wolstießende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. Hierzu aber wird noch außer dem feinen Gehör sehr große Uebung erfordert. Man würde vergeblich unternehmen, einem Menschen, der weder singen noch spielen kann, die Regeln des Satzes zur Ausübung beizubringen. Es kann seyn, daß er sie faßt und ihre Richtigkeit einsieht; aber ausüben wird er sie nie. Dieses Ausüben ist in der That nichts anders, als Gesang und Harmonie, die man empfindet, als hörte man sie, so in Noten zu setzen, wie man sie empfindet, und hernach das, was etwa darin anstößig und gegen die Regeln seyn möchte, zu verbessern.

Hieraus ist abzunehmen, daß nur derjenige den Satz zu Beurtheilung oder Erfindung eines Tonsstücks anwenden könne, der es durch ein gutes Gehör und durch Uebung so weit gebracht hat, daß er einer Seits, wenn er ein geschriebenes Tonsstück sieht, den Gesang und die Harmonie desselben zu empfinden, und wenn er ein Stück hört, es in Noten zu schreiben, im Stande ist. Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Musik der Erlernung des Satzes vorhergehen.

Dieses wird auch überall beobachtet: und hierin zeigen die Meister in der Sezkunst, die verständige Ueberlegung, die den Schullehrern zu erstaunlicher Quaäl und zu unerseßlichem Zeitverlust der Jugend, fast

fast durchgehends fehler. Sie sind so unverständlich, daß sie der Jugend den Satz, das ist die Grammatik der Sprache lehren, ehe ihnen die Sprache selbst verständlich ist. Das heißt einem, der noch nicht hört, sondern das Hören selbst nach und nach lernen soll, den Satz der Musik lehren. Wenn man in der Musik so verführe, so wäre die Zeit des Unterrichtes eben so verlohren, als sie es in den Schulen ist.

Man fängt also in der Musik mit Recht von der Ausübung an. Der künftige Tonsetzer lernt zuerst singen und spielen. Dadurch bekommt er Empfindung von Harmonie und Melodie; lernt einen melodischen Satz ins Gehör fassen, das leichte und schwere desselben empfinden; bekommt ein sicheres Gefühl von Tonarten, von dem was die, entweder zugleich, oder nach einander, ins Gehör fallenden Töne harmonisches, oder unharmonisches haben; bringt es endlich so weit, daß er viele zugleich klingende Töne einzeln von einander unterscheidet, und zu sagen weiß, wann auch ein mehrstimmiges Stück gespielt wird, was für Töne jede Stimme hat. Dieses ist gerade das, was man in Absicht auf eine Sprache nennt, sie können, das ist, nicht nur das, was andre sprechen, verstehen, sondern auch seine eigenen Gedanken in dieser Sprach ausdrücken können.

So wie nun in Absicht auf Sprachen und redende Künste, nur der, der eine Sprache wirklich spricht, im Stand ist, so wol die Grammatik derselben, als das, was zur Beredsamkeit gehört, deutlich zu fassen, so ist es auch in der Musik, wo nur der den Satz lernen kann, dem die Sprache der Musik bereits geläufig worden.

Und hier zeigt sich noch eine Ähnlichkeit zwischen der Musik und den redenden Künsten, die Aufmerksamkeit verdienet. Mancher der eine Sprache bloß aus dem gemeinen Gebrauch gelernt hat, bringt es, ohne weitere Anleitung dahin, daß er ein guter Redner oder Dichter wird. Und so geschieht es auch, daß ein Sänger oder Spieler, ohne weitem Unterricht ein Tonsetzer wird. Solche ungelehrte Setzer, werden insgemein Naturalisten genannt. Hier müssen wir nun der Wichtigkeit der Sache halber anmerken, daß es weit leichter ist in Beredsamkeit und Poesie ein guter Naturalist zu werden, als in der Musik. Der Satz hat eine Menge solcher Regeln, die schwer zu entdecken sind, und vielerley

Kunstgriffe, auf die man erst durch mancherley Erfahrungen gefallen ist. Es ist allemal höchst unwahrscheinlich, daß der beste Naturalist sie alle entdecken werde. Der Tonlehrer, der sich ein eigenes Geschäft daraus macht, alle vorhandene Regeln des Satzes zu prüfen, ihre Gründe zu erforschen, sie auf wenige einschneidende Grundsätze zu bringen, alle Kunstgriffe in den Werken der besten Tonsetzer zu entdecken, ihrem Ursprung und ihrem Nutzen nachzudenken u. s. f. ist im Stande, dem, der die Sprache der Musik versteht, in kurzer Zeit alle Regeln, Künste und Vortheile des Satzes beizubringen, von denen er selbst vielleicht die wenigsten wüßte entdeckt haben.

Es scheint mir um so viel nöthiger dieses beneh, die sich um den Satz bekümmern, zu empfehlen, da es jetzt mehr, als ehemals, gewöhnlich wird, daß bloße Sänger oder Spieler sich einbilden, sie können zu einer hinlänglichen Fertigkeit im Satze kommen, wenn sie ihn auch eben nicht schulmäßig gelernt haben. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß es nicht hier, wie in andern Künsten, außerordentliche Genie gebe, die ohne fremden Unterricht zu großer Fertigkeit in Ausübung des Satzes gekommen sind. Aber wie kein verständiger Mensch aus dergleichen außerordentlichen Fällen, und da man ohne eigenes Bestreben sehr reich, oder mit aller Vorsichtigkeit um sein Vermögen gebracht wird, die Maxime zieht, man soll sich keine Mühe geben etwas zu erwerben, oder es sey völlig unnütze, vorsichtig zu seyn, um das seinige zu erhalten; so kann man dieses auch hier nicht thun. Wer den Satz nicht wol gelernt hat, läuft allemal Gefahr, daß er in seinen Sachen bey den angenehmsten, nachdrücklichsten und fürtrefflichsten Erfindungen, Fehler begehen werde, die anstößig sind, und die Werke seines Genies verunstalten. Ofte merket auch der Naturalist sehr wol, daß einem durch bloßes Genie ausgearbeiteten Stück etwas fehlet; aber worin der Fehler bestehe, oder wie er zu verbessern sey, hindert die Unwissenheit der Regeln ihn einzusehen. Manche Stücke, besonders, wo mehrere concertirende Stimmen zusammen kommen, erfordern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Satzes, auf die nicht leicht einer von selbst verfällt (*). Und auch in andern Stücken ist es gar nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genom-

(*) Doppelter Contrapunkt; Duett, Quartett.

men hat, gar viel verlernen. Je mehr wirkliches Genie man zur Kunst hat, je wichtiger wird es, daß man die Regeln des Sazes auf das genaueste studire; denn nur dem guten Genie werden sie recht nützlich.

Ich kann mich nicht enthalten diesen Artikel mit einer Anmerkung zu beschließen, die mir mancher übel nehmen wird. Aber die Liebe zur Wahrheit ist bey mir stärker, als die Furcht getadelt zu werden. Sasse, der mit recht berühmte Sasse, ist gewiß ein Mann von wahrem Genie zur Musik. Aber man merke in seinen Quetten, besonders, wenn man sie gegen die Graunischen hält, den Mangel dessen, was Viele unnütze Künsteleyen nennen. Hätte dieser sonst große Mann den Satz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielsinnigen Sachen, ihm den Rang eben so streitig machen, als er es in Ansehung der Arien thut. Aber in jenen ist er wahrhaftig weit unter ihm; bloß weil er nicht alle Künste des Sazes so genau verstand wie Graun. Dieses sey allen jungen Tonsetzern zur Warnung gesagt.

Uebrigens kann ich mich hier in keine nähere Betrachtung des Sazes einlassen, sondern verweise deshalb auf das Kirnberggerische Werk, das uns in allen besondern den Satz betreffenden Artikeln zum Wegweiser gedient hat, und das, wenn, wie bald zu erwarten ist, der zweyte Theil wird hinzukommen seyn, das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Satz geschrieben worden.

Scene.

(Schauspielkunst.)

Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzelnen Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt; (*) sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiels vorfällt. In diesem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbesondere den Platz anzeigt, nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einen öffentlichen Platz, oder in einem Hause vergeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieses, die besondere Scene nennen.

Im Trauerspiel, das seinen Stoff meistens aus der Geschichte nimmt, ist die allgemeine Scene schon durch den Inhalt des Stücks bestimmt. Die

Zweyter Theil.

Comödie aber, deren Inhalt erdichtet ist, oder die doch meistens erdichtete Personen wählt, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie ist nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Personen und das was geschieht, dem Ort angemessen seyen; sondern auch zur Täuschung und zur Würkung des Stücks kann die Scene das ihrige beitragen.

Verschiedene Dichter lassen die allgemeine Scene der Comödie völlig unbestimmt, und der Zuschauer hat die Wahl, in welches Land und in welche Stadt er sich in der Einbildung versetzen wolle. Dies scheint mir ein Mangel zu seyn. Wer ein Märchen, oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu sagen, wo man sich die Sache, die sich nirgend zugetragen hat, als geschehen vorstellen soll. Aber die Comödie kann uns schon durch den Ort, wo sie vorgefallen ist, zum voraus interessieren, besonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünschen: und wenn uns die dort herrschenden Sitten schon bekannt sind; so kann die Uebereinstimmung dessen, was wir in der Vorstellung sehen, mit dem was wir bereits wissen, viel zur Wahrscheinlichkeit beitragen. Wenn die Comödie nicht bloß belustigen, oder nicht bloß allgemeine allen Menschen gleichnöthige Lehren geben, sondern auf die besondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben soll; so muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, sondern in der Nähe genommen werden.

Aber eine genauere Uebersetzung erfordert die Wahl der besondern Scene, und die Sache verdient hier die Anregung um so mehr, da nicht selten beträchtliche Unsittlichkeiten über diesen Punkt vorkommen. Ich sehe zwar wol, daß man wegen der großen Schwierigkeit der Sache, nicht alles so sehr genau nehmen kann: doch kann ich, so nachgebend ich auch zu seyn mir vornehme, mich nicht enthalten, etwas sehr niedriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich sehe, daß ein Vorzimmer, oder ein Flur des Hauses, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde ist, bisweilen zu geheimen Berathschlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathause so mancherley Personen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder sich so begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich ist.

Wenn

(*) S. Auftritt.

Wenn das, was über diese Materie zu sagen ist, ausgeführt werden sollte; so müßte man sich in eine nähere Betrachtung aller Geheimnisse der dramatischen Kunst einlassen. Wir wollen von dem wesentlichen des Drama nur so viel anführen, als nöthig ist, um das was zu der Wahl der besondern Scenen gehört, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben aus der Beschaffenheit der griechischen Trauerspiele zu schließen, daß ihre Verfasser sich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Ort hat vorkommen können, auf eine dem Zweck ihres Trauerspiels gemäße Weise zu schildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheint ihre erste Sorge auf die Wahl einer schicklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für ein Grundgesetz hielten, diese Scene durchaus unverändert beizubehalten, konnte ihnen nicht einfallen etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehen zu lassen, das an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, das außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen, auf eine schickliche Weise in den Mund zu legen. Nun gieng also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß sie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kommt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die besondere Scene ist der Pol, der ihren Lauf leitet; sondern die Handlung, die Charaktere, und überhaupt das, was sie vorzustellen sich schon vorgenommen haben. Nach diesem Bedürfnis muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben so gar Stücke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter sich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus seinen Thaten von mehreren Jahren,

das heraus zu suchen, was zu der Schilderung dienet. (†) Kurz bey den meisten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des besondern in der Materie, sondern diese zieht die Scenen nach sich; da bey den Alten, die Scene jenes nach sich zog.

Es ist hier der Ort nicht zu untersuchen, welche von diesen beyden Arten zu verfahren, die beste sey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die letztere für die Gemächlichkeit des Dichters, bequämer, als jene sey, und daß sie auch weniger Erfindungskraft erfordere. Denn es ist ungleich leichter, aus der Geschichte eines Menschen das herauszufinden, was seinen Charakter ins Licht setzt; oder wenn die Geschichte es nicht darbietet, etwas in dieser Absicht zu erdenken; wenn man durch die Scene nicht gehunden wird; als solche Sachen gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibt, auszudenken. Dieses beyseite gesetzt, merken wir hier nur so viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beständige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieses gehörig beobachtet, so ist alsdenn der Dichter, so bald man nur die Grundmaxime seines Verfahrens gut heißen hat, (und sie ist wirklich, als eine besondere Art, gar nicht zu verwerfen) nicht mehr zu tadeln.

Nun kommt aber noch eine dritte Behandlungsart vor, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesetz mehr bindet. Weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere bestimmen die Wahl des Einzelnen; sondern der Dichter nimmt von der Handlung alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuschauer von irgend einer Seite her gefalle. Da kommen Zeit und Ort gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne die geringste Rücksicht, daß jedes, was geschieht, nothwendig eine gewisse Zeit erfordere, und an einem schicklichen Orte geschehen müsse, seine ganze Handlung so eingerichtet, wie es etwa bey einer bloßen Erzählung geschieht, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können.

Aus

(†) Hievon ist das kürzlich herausgekommene Stück, *Edz von Bezlichingen* die neueste Probe. Ich habe nichts gegen den Werth solcher Stücke, die man *pièces à tiroir* nennen könnte, zu erinnern. Nur muß man sie nicht

für Muster der Tragödie überhaupt ausgeben, sonst geht die Kunst des Sophokles ganz verloren; denn wäre der Verlust doch größer, als der gänzliche Mangel solcher Trauerspiele der neuesten Art.

Aus einem solchen Verfahren, das nun freylich für den Dichter die wenigsten Schwierigkeiten hat, entstehen denn die häufigen Unschlichkeiten in Aufsehung der Scenen. Der Dichter denkt: „Sey es, wie es wolle, ist müssen die Leute nach meinem Plan dieses thun, und so sprechen. Die Zeit sey dazü hinlänglich und der Ort schicklich oder nicht, daran hab ich mich nicht zu kehren.“ So gänzlich hätte man doch schwachen, oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden losmachen sollen, weil zuletzt zwischen der Dramatischen und Epischen Kunst kein Unterschied mehr bleibt.

Wie wol diese Beobachtungen aus der verschiedenen Art, wie die Alten und Neuen die Tragödie behandeln, gezogen sind, so ist es leicht alles auch auf die Comödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter sich schlechterdings nach der Scene zu richten habe, es sey nun, daß er sie unveränderlich durch die ganze Handlung behalte, oder vielfältig abändere. Dieses schließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung seines Stükes hat, als unbrauchbar aus, so gut er sonst auch seyn möchte. Aber eben darü weil er ein Dichter ist, ein Dichter aber Genie und Erfindungskraft haben muß, fodert man von ihm, daß er anstatt des hier unschicklichen, was ihm eingefallen ist, etwas eben so Gutes, das sich zugleich für diesen Ort schicklicher zu erfinden wisse.

Diesenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreien, und seiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf lassen möchten, (und diese Rezeren reißt bey uns immer mehr ein) bedenken nicht, daß dadurch zuletzt alle Kunst aufgehoben wird, und daß man auf dem Weg, den sie so sehr anpreisen, wieder auf die autoschediasmatischen Werke, die der Kunst vorhergegangen sind zurück kommt. (*) Wenn der Dichter von allen Zwang frey seyn soll, so muß man ihn auch von dem Vers erledigen, der ihm unstreitig Zwang anthut.

S c h a f f t; S t a m m.

(Baukunst.)

Der eigentliche Körper einer Säule oder eines Pilasters mit Anschließung des Fußes und Knauffes. Seine Theile sind der Schaft, oder Stamm selbst, an seinem obern Theile der Ablauf und Obersaum; am untern End aber der Untersaum und Anlauf. (*)

Der Stamm der Pilaster ist vom Anlauf bis auf den Ablauf durchaus gleich dick; bey der Säule aber wird der Schaft verjüngt, oder eingezogen, das ist allmählig nach oben zu dünner. (*) Große steinerne Säulen haben sehr selten Schaft von einem einzigen Stein, weil solche Massen überaus schwer zu regieren sind. Man kann aber die Stücke so gut aufeinander setzen, daß der Schaft so gut, als aus einem Stein ist. Ein merkwürdiges Beispiel hiervon, das zugleich beweist, wie wenig die Alten bey ihren Gebäuden, wo es auf Festigkeit ankam, die Kosten gescheut haben, führt Rob. Wood in der Beschreibung der Ruinen von Baalbet an. (*) Eine sehr hohe Säule deren Schaft aus drey Stücken zusammengesetzt war, fiel gegen eine Mauer, zerschlug den Stein, auf den sie stürzte, vom Schaft selbst sprang ein Stück ab, und die Fugen giengen deswegen nicht von einander, obgleich kein Riß sie verband. Diese bewundernswürdige Festigkeit der Fugen kam von eisernen Tiebeln oder Dornen her, die in zwey aneinanderstoßende Theile des Schaftes eingelassen waren. Diese Tiebel waren über einen Fuß dick. Eine Probe was für ein Aufwand auf die Festigkeit der Gebäude gemacht worden. Der Tempel, zu dem diese Säule gehörte, war mit einem Porticus umgeben, an dem 54 solcher Säulen standen.

(*) S. Verdünnung.

(*) S. 24.

S c h a t t e n.

(Mahlerey.)

Wenn ein Körper von einem unmittelbar auf ihn fallenden Licht, es sey das Sonnen- oder das Tages- oder irgend ein anderes Licht, hinlänglich erleuchtet wird, daß man seine Farbe erkennen kann, so sind immer Stellen an demselben, die das Licht nicht in dem vollen Maasse genießen, entweder, weil ihre Fläche nicht gerade gegen das Licht gefehrt ist, oder weil eine andre Ursach einen Theil desselben aufsfängt. (*) Wenn nun gleich ein solcher Körper durchaus gleich gefärbt wäre, so muß er wegen des hellern und schwächeren Lichtes an den verschiedenen Stellen, andere Farben zeigen, und an den Stellen, worauf gar nichts von merklichem Lichte fällt, finster, oder schwarz seyn. So lange nun das Licht in seiner Verminderung noch stark genug ist, und die Farbe des Körpers in ihrer Art, obgleich immer etwas dunkler zu zeigen, so kann man nicht eigentlich sagen, daß die Stellen, die diese geschwächte

(*) S. Licht.

(*) S. Dichtkunst. S. 253.

(*) S. Ablauf.

(*) S.
Der fol-
genden Ar-
tikel.

Farbe zeigen, im Schatten liegen; aber die Farben derselben sind schwarz (*); eben so wenig nennt man die völlig finstern Stellen, wo gar nichts von Farbe (Schwarz ausgenommen) zu erkennen ist, Schatten. Hiedurch wird der eigentliche Begriff vom Schatten bestimmt. Wir verstehen nämlich die Stellen eines erleuchteten Körpers darunter, wo das Licht so schwach ist, daß die Art der auf denselben liegenden Farben, nicht mehr bestimmt ist, sondern in eine andere Farbe übergeht, wo z. E. das Schwefelgelbe, wegen Mangel des Lichtes nicht mehr schwefelgelb ist, wo das Meergrün aufhört meergrün zu seyn; wo das Weiße aufhört weiß zu seyn.

Von Licht und Schatten hängen nicht bloß die Farben ab, mit denen ein Körper ins Gesicht fällt, sondern auch ein Theil seiner Bildung, in so fern wir diese bemerken. Also hängt in einem gemalten Gegenstand, Schönheit, Lieblichkeit und Harmonie der Farben, wie auch zum Theil Schönheit und Feinheit der Gestalt, von der Behandlung der Schatten ab, und sie macht einen höchst wichtigen Theil der Kunst des Malers aus: vielleicht ist die Behandlung der Schatten der schwereste Theil der ganzen Farbengebung.

Man kann süglich alles, was der Maler bey Behandlung der Schatten zu beobachten hat, auf zwey Hauptpunkte bringen: 1. Auf die beste Wahl der Stärke und Schwäche derselben und 2. auf ihre Art und Farbe.

Wie wichtig der erste Punkt sey, ist gar leicht einzusehen. Man kann flaches Schnitzwerk, Schaulinzen, auch ganz runde Figuren von Gips oder Erz, so setzen, oder halten, daß die Schatten ganz schwach und an vielen Stellen kaum merklich sind: Alsdenn verliehren die schönsten Werke dieser Art einen großen Theil ihrer Schönheit. Setzt man sie so, daß alle Schatten sehr stark, und fast völlig schwarz sind; so heben sich zwar die hervorstechenden Theile, die im Licht sind ungemein, aber das Ganze verliehret ebenfalls sehr viel von seiner Schönheit. In beyden Fällen bleiben sehr viel feinere Erhöhungen und Vertiefungen unbemerkt; im erstern an den hellen Stellen wegen Mangel des Schattens, im andern an den dunklen Stellen, wegen Mangel des Lichts.

Der Maler der solche Fälle mit Beurtheilung beobachtet hat, wird daraus den Schluß ziehen, daß

die zu malenden Gegenstände allemal in einen gewissen Grad der Stärke der Schatten, ihre größte Vollkommenheit erhalten, und dieses wird ihn überzeugen, wie wichtig ein unablässiges genaues Beobachten der Natur in diesem Punkt sey. So wie die Physik sich gänzlich auf Beobachten und Experimente gründet, so giebt es auch eine Experimentalmahlerey, die dem Maler so wichtig ist, als die Experimentalphysik dem Naturlehrer. Und es ist zu bedauern, daß diese Experimentalmahlerey, wozu L. da Vinci vor mehr als 200 Jahren bereits einen so vortreflichen Grund gelegt hat, nach ihm nicht mit dem gehörigen Eifer ist fortgesetzt worden. Wie der Philosoph, um den Menschen im Grunde kennen zu lernen, auf alles, was er im Umgange mit andern hört und sieht, genau Acht hat, so muß es auch der Maler machen. Ich würde ihm rathen, einige Gips und Wachsbilder, nebst verschiedenem Schnitzwerk an einem dazu besonders bestimmten Orte, wo das einfallende Licht gar mancherley Veränderungen unterworfen ist, täglich vor Augen zu haben, und die verschiedenen Wirkungen der Schatten genau daran zu beobachten, damit ihm die kleinsten Vortheile des Schattens bekannt würden. Ich weiß wol, daß gute Maler dergleichen Beobachtungen täglich machen; aber es ist zu wünschen, daß sich auch solche fänden, die sich die Mühe nicht verbrießen ließen, ihre Beobachtungen, wie da Vinci, aufzuschreiben, und bekannt zu machen, damit weniger scharfsinnige, oder weniger fleißige, zu dieser so nützlichen Art zu studiren, aufgemuntert würden.

Die Wahl der Stärken oder schwächern Schatten ist aber nicht bloß in Rücksicht auf die Schönheit der Formen, und des Herausbringens der kleinern Schönheiten derselben, sondern auch in Rücksicht auf das Colorit wichtig. Einigen Farben geben sehr sanfte und schwache, andern stärkere Schatten die größte Annehmlichkeit. Darum muß der vollkommene Colorist jeden Einfluß der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Wir können aber auch hierüber nichts mehr thun, als ihm die fleißige Beobachtung solcher durch Schatten bewirkter Veränderungen der Farben empfehlen. Dadurch kommt er in Stand zu bestimmen, welche Gegenstände, in Absicht auf die Schönheit des Colorits mit schwachen, und welche mit stärkern Schatten wollen behandelt seyn.

Wir

Wir merken über den Punkt der Stärke der Schatten nur noch überhaupt an, daß durch fleißiges und nachdenkendes Beobachten, der Maler zu einer beynahe vollkommenen Kenntniß der hieher gehörigen Dinge kommen könne.

Weit größere Schwierigkeiten hat der zweyte Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten. Es ist eine zuverlässige Bemerkung, daß die Gemälde die beste Harmonie, und wenn das übrige gleich ist, das angenehmste Colorit haben, deren Schatten durchaus einerley Art der Farbe und des Tones haben, das ist, ins gelbliche, grünliche, oder bräunliche u. s. f. fallen, wenn nur bey diesem durchgehends herrschenden Ton die Schatten nicht durchaus einfärbig sind. Sie müssen nothwendig, wenn sie nicht kalt, schwer oder trocken seyn sollen, eben so gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Wie ein großer Fleck von Roth auf einem Grünsche, das nicht hinlänglich durch Mittelfarben schattirt ist, unangenehm und hart wird; so ist es auch ein durchaus ohne Mittelfarben brauner, oder gelblicher Schatten. Das Warme und Leichte der Schatten kann nicht anders, als durch Mittelfarben und zum Theil durch hineinspielende Widerscheine erhalten werden. Dieses möchte wol der schwerste Theil des Colorits seyn. Denn da würde der Maler, nachdem er den reichsten Vorrath von Beobachtungen aus der Natur gesammelt hat, noch wenig gewonnen haben. Er muß in der Ausübung wol erfahren seyn. Es läßt sich wol bemerken, wie in der Natur angenehme und warme Schatten entstehen; aber die Farben zu finden, wodurch sie auch im Gemälde so werden, erfordert erstaunliche Uebung, oder ein besonders glückliches Gefühl. Vieles kann ein aufmerksamer Beobachter aus den Werken der vornehmsten Coloristen lernen. Wer viel wol erhaltene Gemälde eines Van Dyk und anderer großen Niederländer studiren kann, wird manchen Vortheil über diesen Punkt entdecken. Aber denn bleibt doch immer noch die Schwierigkeit übrig, daß man gar oft die ursprünglichen Farben, die sie gebraucht haben, schwerlich errathen kann. Denn die Zeit selbst trägt sehr viel dazu bey, durch gewisse Veränderungen, die die Farben dadurch erlitten haben, die Schatten weicher, oder härter zu machen.

(†) *E. Traité de peinture par L. da Vinci Chap. CLVIII. Mémoires de l'Académie roy. des sciences de*

Hr. Cochin hat aus fleißiger Beobachtung vieler Werke einiger Welschen Maler Anmerkungen gezogen, die hier wesentlich sind. An den Gemälden des Luc. Giordano sind die Schatten bräunlich, und haben eine Hauptfarbe, die mit dem braunen der Umbra übereinkommt, Pet. da Cortona hat dazu durchgehends ein gräuliches Braun genommen; Baccio hat gelbliche Schatten; Paul von Verona hat sie ins Violette gemacht; Guercin bläulicht; der französische Maler La Joffe braunroth. (*) Derselbe Ton der Schatten muß der guten Harmonie halber bey allen Farben gebraucht werden, sie mögen in den Lichtern roth, blau, grün oder anderer Art seyn. Hiebey kann eine wichtige Bemerkung nicht übergangen werden, die schon da Vinci gemacht hat, und die in unsern Zeiten von dem berühmten Hrn. von Buffon, als eine merkwürdige Erscheinung angemerkt, und von Hr. Beguelin nach ihrer wahren Ursach erklärt worden ist. (†) Da Vinci sagt, er habe oft an weißen Körpern rothe Lichter und blaue Schatten gesehen. Und im Jahr 1743 kündigte der Hr. v. Buffon der Academie der Wissenschaften in Paris als eine besonders merkwürdige Beobachtung an, daß bey auf und untergehender Sonne die Schatten allemal eine bestimmte Farbe haben, und bald grün, bald blau seyn. Wie dieses zugehe, hat der scharfsinnige da Vinci schon überhaupt angemerkt; aber eine nähere Untersuchung und vollständige Erklärung der Sache hat Hr. Beguelin gegeben, auf die ich den Leser, Kürze halber verweise.

Von den Schlagschatten sprechen wir in einem besondern Artikel.

Schattirung.

(Malerey.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Veränderungen, die eine Farbe nach den verschiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichts leidet, aber nur in so weit sie noch immer dieselbe Art, oder den Namen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u. s. f. behält. Hieraus entsteht die große Mannigfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein großer Theil des Colorits abhängt. Davon aber ist bereits besonders gesprochen worden. (*)

fff fff 3

Schau-

(*) *E. Mittelfarben.*

Paris Ann. 1743. Mem. de l'Acad. roy. des sc. de Berlin An. 1767.

bequämlichkeit hiebei wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen und die Schauspieler etwas lauter sprechen müßten, um verstanden zu werden.

Unter der Menge der dramatischen Stile der Alten, sind wenige, die sich auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf eine schickliche Weise vorstellen ließen, und auch von viel guten neuern Stücken wird die Vorstellung dadurch, daß die spielenden Personen ofte zu nahe aufeinander stehen müssen, sehr unschicklich. Solche doppelte Austritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die sehr lustig sind, können auf unsern engen Bühnen gar nicht angebracht werden.

Es ist schade, daß der Herr von Riedesel, dessen ich vorher gedacht habe, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien gewesen ist, nicht eine genaue Beschreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Ursachen des sich von der Scene so sehr leicht bis auf die entlegensten Stellen des Schauplatzes verbreitenden Lones, hätte gezogen werden können. Denn dieses scheint noch ein ziemlich allgemeiner Mangel unsrer Bühnen, daß sie den Ton der spielenden Personen eher schwächen, als verstärken.

Schaumünz.

Wir begreifen unter diesem Namen nicht nur die, nach Art der gangbaren Geldsorten, zum Andenken besonderer Personen, oder Begebenheiten geprägten Schaustücke, sondern auch die gangbaren Geldsorten alter und neuer Zeit selbst, in so fern ihr Gepräge die Aufmerksamkeit der Künstler verdienet. Sie sind, wie mehrere Gattungen, nur zufälliger Weise Gegenstände des Geschmacks und der schönen Kunst worden.

Man kann gar leicht begreifen, wie die Nothdurft die Gewohnheit eingeführt habe, kleinen Erzknen Metall Zeichen einzuprägen, wodurch sie ein authentisches Zeugnis ihres Werths, oder der Lauterkeit des unverfälschten Metalles, bekommen. Und es gereicht dem menschlichen Verstand zur Ehre, daß er so vielfältige Mittel ausgedacht hat, Sachen, die bloße Nothdurft erzeugt hat, auch noch in höhern Absichten nützlich zu machen. Dieses ist auch dem Genie der Natur gemäß, die sich nirgend begnügt das bloß nothwendige in ihren Werken anzubringen, sondern sie zugleich auch schön und zu Nebenabsich-

ten brauchbar macht, ob sie gleich dabei die Regeln einer klugen Wirtschaftlichkeit nicht aus den Augen setzt. Da man also geprägte Metalle brauchte, war es ein verständiger und glücklicher Einfall, sie zugleich zu Gegenständen des Geschmacks zu machen, so wie man es mit den Gebäuden gemacht hat. Vielleicht hat man diesen guten Einfall den Griechen zugeschrieben; wenigstens wüßte ich nicht, daß man vor ihnen Münzen geprägt hätte, an denen man eine unzweifelhafte Absicht entdecken könnte, daß sie auch Gegenstände des Geschmacks hätten seyn sollen.

Die Schaumünzen haben in mehrern Absichten einen Vorzug über alle andere Gattungen der Kunstwerke. Ihre allgemeine, schnelle und leichte Ausbreitung; ihre Dauer, die der sonst alles zerstörenden Zeit trotz zu bieten scheint; die leichte Art sie in sehr großer Zahl zu vermehren, sind Vortheile, die ihnen eigen sind. Zwar sind sie in Ansehung der Bearbeitung und Ausführung des Stoffes, den die zeichnenden Künste wählen, enger eingeschränkt, als die Malerei, die Kupferstecherkunst, die Bildhauerei und die Baukunst. Aber jene Vorzüge ersetzen das, was ihnen von dieser Seite abgeht. Doch ist auch ihr Stoff nicht unbedeutend.

Die Griechen kannten keine kräftigere Aufmunterung zu öffentlicher Tugend und keine größere Belohnung des Verdienstes, als die Statuen. Ich getraue mir zu sagen, daß die Schaumünzen hiezu noch weit schicklicher wären. Man stelle sich vor, was für eine Ehre es wäre, wenn das Bildniß einer Privatperson, sehr seltener und wichtiger Verdienste halber, auf gangbaren und von dem Landesherren geprägten Münzen erschiene? Ich glaube nicht, daß der ruhmgerigste Mensch eine größere Ehre sich wünschen könnte.

Außer dem Vortheil die Tugend zu belohnen, haben die Schaumünzen noch vielerley Nutzen. Sie sind die sichersten Mittel die merkwürdigsten Begebenheiten, die in der Geschichte eines Volkes Epochen ausmachen, auf die späteste Nachwelt zu bringen. Zwar nicht mit allen Umständen, wie die Verdanksamkeit es thun könnte, aber doch mit dem Wesentlichsten, dadurch sie sich auszeichnen. Sie können auch, ohne Rücksicht auf die Nachwelt, nützlich gebraucht werden, die Einwohner eines Landes auf gewisse Erfindungen, Stiftungen und neue Anordnungen aufmerksam zu machen, und für dieselben einzunehmen. Endlich dienen sie auch die Nachwelt

eines Gleichnisses, als einen wahren Allegorie; sie drückt den Gedanken nur deutlicher, aber nicht nachdrücklicher aus, als Worte.

(*) Allegorie in
zeichnenden
Künsten.

Von der eigentlichen Beschaffenheit solcher Allegorien, wie sie hier nöthig sind, haben wir bereits anderswo gesprochen (*), und überlassen, um nicht gar zu weitläufig zu seyn, die nähere Betrachtung dieser Sache einem andern Liebhaber der schönen Künste.

Die Kunst der Schaumünzen ist, wie die zeichnenden Künste überhaupt von den Griechen beynahe auf den höchsten Punkt der Vollkommenheit getrieben worden. Doch haben auch die Neuern etwas hinzugefügt, und Werke gemacht, die mit den Alten um den Vorzug streiten. Aber hiervon sprechen wir in einem andern Artikel. (**)

(**) Stein-
schneider,
Stempel-
schneider.

Wir haben aber hier noch einiges anzumerken. Die großen Schaumünzen die einen erhöhten und aus Gliedern, die den Gliedern der Baukunst ähnlich sind, bestehenden Rand haben, werden insgemein Medaillen genannt, die kleinern aber, deren Rand wie in den größern gangbaren Münzsorten, kraus ist, bekommen insgemein den Namen Jettons, welches ohngefähr so viel bedeutet, als Zahl oder Rechenpfennig. Es ist ein Vorurtheil zu glauben, daß eine Person mehr durch eine Medaille, als durch ein Jetton geehrt werde. Man könnte mit mehrern Rechte das Gegentheil behaupten; denn die Ehre scheint um so viel größer, je weiter eine Schaumünze ausgebreitet wird. Dieses aber geschieht durch Jettons besser; weil mehrere Menschen, des geringern Preises halber, sie kaufen, als große Medaillen. Eben so scheint es, daß kupferne Medaillen, weil sie dem Einschmelzen weniger, als silberne und goldene unterworfen sind, einen Vorzug vor diesen haben.

Die vordere Seite, die insgemein das Brustbild oder den Kopf einer Person vorstellt, wird ofte mit dem französischen Wort Avers bezeichnet, die hintere, die den Gedanken darüber ausdrückt, heißt denn der Revers, und wenn auf dieser noch unten ein kleiner abgeonderter Raum ist, so bekommt er den Namen Exergue.

Schauspiel.

Daß die Menschen einen starken Hang nach allen Gattungen der Schauspiele haben, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit

großer Begierd und Lebhaftigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas besonderes und außerordentliches zu sehen, oder zu hören glaubet, ob sie gleich kein anderes Interesse dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang sich in einem etwas lebhaften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen.

Es war sehr natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Hangs der Menschen bedienen, ihnen künstlich veranstaltete Schauspiele zu geben. Die frommen Eiferer und die finstern Moralisten, die alle zum Zeitvertreib veranstaltete Schauspiele verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten dem Menschen nützlich zu seyn, sie den schönen Künsten zu benehmen suchen. Würden sie die Sachen genauer überlegen, so würden sie finden, daß es besser sey, anstatt die Schauspiele zu hindern, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

So bald die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert, und ihre innere Wirkksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände gereizt und in einige Wärme gesetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Mensch, der sich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen solchen Zustand der Gedankenlosigkeit ertragen: stellt er sich aber bey dem schon etwas mehr gebildeten Menschen oft ein, so verliethet dieser dadurch seine Wirkksamkeit und die Wärme des Geistes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Wesen machen.

Also hat der Mensch kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung seiner innern Wirkksamkeit. Dadurch wird er immer verständiger, immer empfindsamer, vermehrt die Masse seiner Vorstellungen und damit auch die Fertigkeit sie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelnen Menschen begegnet, die, wenn sie in einem einsamen Cabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungesellig werden, das würde auch einem ganzen Volke wiederfahren, das in thierischer Unthätigkeit lebte. Nun sind zu beständiger Unterhaltung der innern Wirkksamkeit nur zwey Mittel vorhanden; Geschäfte und Zeitvertreib. Zu Geschäften wird der Mensch durch

durch die Noth getrieben; aber wenn sie auch sonst nichts verdrießliches haben, so ermüden sie zu sehr, als daß man ihnen beständig obliegen könnte, und haben dabei den Nachtheil, daß man sie meist einsam, oder doch in gar zu sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Immer anhaltend würden sie den Menschen ungesellig machen, und außerdem noch seinen ganzen Gesichtskreis gar zu eng einschränken. Darum ist es nothwendig, daß sie mit angenehmen Zeitvertreib abwechseln, und daß dieser die Menschen in größerer Anzahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise gestattet.

Was ist also natürlicher, nützlicher, wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beste der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib, der sie in größere Gesellschaften zusammenbringe, zu verschaffen? Ueberläßt man dieses dem Zufalle, so werden allerhand schädliche Folgen daher entstehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen, andere werden sich von gewinnstüchtigen Menschen, entweder zu abgeschmackten, unvernünftigen, oder zu unsittlichen Schauspielen verleiten lassen, welche die schlimmsten Folgen haben. Also gebe man einem fleißigen und arbeitsamen Volke wol überlegte und nützliche Schauspiele.

In großen Städten, wo indgemein die Anzahl der ganz, oder halb müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweyerley Schauspiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteneres für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feste und Feiertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zusammenkünfte, thun schon etwas zu gesellschaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es ist weder hinlänglich, noch nützlich genug. Besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlaßt würden, in größern Gesellschaften zusammen zu kommen, und da einen wahrhaftig nützlichen, und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesetzgebers würdig zu seyn.

Seltene Träumereien! wird ohne Zweifel mancher hiebei denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf

ausher! Nur etwas Geduld, wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen. Noch ist hier vom Schauspiel überhaupt, und nicht von Comödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspiels genießt, die ich selbst sehr ofte mit großem Vergnügen angesehen habe; theils die Gewohnheit, theils wirklich überlegte Veranstaltungen des Gesetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobei Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich solchen Arten von Schauspielen einen sehr vorteilhaften Einfluß auf die Gemüther zuschreibe. Auch darin nicht, daß ohne belästigenden Aufwand, und mit einiger Ueberlegung und Klugheit, solche Schauspiele allmählig etwas mehr Form und Nützbarkeit erhalten könnten. Also ist eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspielen gesagt wird, bloßes Hirngespinnst eines in Träumerei versunkenen Kopfes. Wenigstens nicht für die Länder, die das Glück genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen.

Aber ich verirre mich zu weit aus meiner Bahn, da hier eigentlich nur von den scenischen Schauspielen die Rede seyn sollte. Indessen scheint es doch nöthig, um das, was von dieser besondern Gattung zu sagen ist, einleuchtender zu machen, von der Nothwendigkeit und der Wirkung des Schauspiels überhaupt zu sprechen. Von der Nothwendigkeit haben wir gesprochen; aber die Wirkung des Schauspiels ist noch näher zu betrachten.

Es ist gewiß, daß der Mensch in feinerley Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freiheit, und durch Begräunung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein großer und höchstwichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit großer Müh und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruck vorbereitet.

Denn wird durch die Menge der Zuschauer, und wo dieses sich zugleich einfindet, durch eine gewisse Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung, und jeder Eindruck unglaublich verstärkt. Große und feyerliche Versammlungen haben dieses an sich, daß das, was man dabey sieht und hört, in dem Verhältnis der Menge der Zuschauer, und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekommt. Man sollte denken, daß jeder einzelne Zuschauer das, was alle andre zu gleicher Zeit fühlen, in sich vereinige. Nichts in der Welt ist ansehnlicher und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnimmt.

Also sind unstreitig öffentliche Schauspiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten, und mit einiger in die Augen fallender Veranstaltung, oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die stärksten, lebhaftesten, folglich auch wirksamsten Eindrücke zu machen. Ein alltägliches Schauspiel, besonders das, was zu sichtbar das Geordg einer ärmlichen Privatveranstaltung hat, verlieret einen großen Theil dieser Wirkung, besonders, wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist. In Griechenland und Rom wurden anfänglich die Schauspiele bloß bey Gelegenheit feyerlicher Festtage gegeben. Da thun sie allerdings die größte Wirkung. Unsere scenische Schauspiele, so wie sie meistens sind, verlieren einen großen Theil der Wirkung, die sie durch überlegtere Veranstaltungen haben könnten.

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache sich wirklich so verhalte, voraussetzen, daß dem so vorbereiteten Zuschauer ein Schauspiel vorgestellt werde, das nach seinem Inhalt lehrreich und wichtig sey; daß seinen Verstand wichtige Vorstellungen, in seinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaftig nützliche Gesinnungen und Bewegungen rege mache; daß er da Menschen handeln sehe, deren Denkart, Maximen, Grundsätze und Gesinnungen er sich könne zum Muster nehmen, oder zur Warnung dienen lassen; daß er Handlungen sehe, deren einleuchtende Rechtschaffenheit und edle Größe, sein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abschreckende Beispiele von der Niedrigkeit, Abscheulichkeit und den traurigen Folgen des Lasters: kann man als-

denn an der großen Wichtigkeit solcher Schauspiele noch zweifeln?

Kein Verständiger wird sich getrauen einem solchen Schauspiel die höchste Nützlichkeit abzuspochen: man wird vielmehr dem Aristoteles Beyfall geben, der ihm die erste Stelle unter den Werken des Geschmacks anweist. Aber noch zweifeln viel verständige Männer, daß das Schauspiel so seyn könne; oder daß dabey, wenn es auch so wäre, gewisse höchst schädliche und verderbliche Mißbräuche, die man aus Erfahrung nur allzugewiß kennt, können vermieden werden. Was hilft es, sagt man, daß man die innere Möglichkeit eines wahrhaftig nützlichen Schauspiels einsehe, nachdem man aus Erfahrung weiß, daß bey der Ausführung einer so nützlich scheinenden Sache, sich so viel schädliches und verderbliches mit einschleicht, daß die Vortheile noch weit überwiegt?

Wir wollen nicht verschweigen, daß nicht ziemlich durchgehends sich wirklich schwere Mißbräuche überall eingeschlichen, wo die scenischen Schauspiele gewöhnlich sind; wir wollen so gar gestehen, daß eben deshalb in manchem Orte die Schauspiele, so wie sie sind, mehr schaden, als nützen. Die verderblichen Folgen desselben sind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, sie hier anzuzeigen. Wäre diesem Uebel nicht abzuhelfen, oder wären die hiezu nöthigen Mittel, ohne in andre große Schwierigkeiten zu verfallen, nicht möglich, so wollten wir gerne die Sache aufgeben. Aber sie scheint uns nicht ohne Rettung zu seyn. Es würde zwar eine sehr weitläufige Abhandlung erfordern, wenn wir uns über jede einzelne Schwierigkeit dieser Sache einlassen, und die Mittel anzeigen sollten, sie zu übersteigen. Wir wollen also bloß bey dem Wesentlichsten stehen bleiben.

Ohne Grund und Gegengründe neben einander zu halten, und abzumägen, begnügen wir uns einige sehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuschlagen, wodurch der größte Theil, der den Schauspielen ist anhängenden schädlichen Folgen abgeholfen würde. Leicht würden diese Einrichtungen seyn, wenn man einen ernstlichen Vorsatz, bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtigt sind, voraussetzt. Dieses ist freylich ein Hauptpunkt, dessen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerst

Zuerst wäre nöthig, daß die Schauspiehle von der gesetzgebenden Macht nicht bloß, als Privatanklagen geduldet, oder geschützt, sondern als wirklich wichtige öffentliche Einrichtungen besorgt, und durch Gesetze gehörig eingeschränkt würden. Dieser Vorschlag hat keine Schwierigkeit; weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfordert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauspielen, wozu sich allemal leicht Rath fände. Verständige und redliche Männer, die die Aufsicht, wenigstens wechselseitig, und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fordern, auf sich nähmen, würden sich wol finden.

Die öffentlichen Schauspiehle müßten nur auf gewisse Tage eingeschränkt werden; (die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten, lassen wir hier aus der Acht) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigsten Einwohner Geschäfte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn selbst einige gottesdienstliche Feyerstage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen sich keine Schwierigkeiten; es sey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß seyn. Aber dieser Schwierigkeit die nur in sehr großen Städten vorkäme, ist da so leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stül müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern, dazu für würdig, oder schicklich gehalten worden. Auch über diesen Punkt sehe ich keine Schwierigkeit, besonders, wenn diese Männer angewiesen wären, nicht zu entscheiden, was vorgestellt, sondern was nicht vorgestellt werden soll. Die einzige Schwierigkeit, die lauter wol zu heben wäre, besteht darin, daß diesen Männern einige wahrhaftig gründliche Maximen, der Beurtheilung halber vorgeschrieben würden. Es läßt sich doch wol, ohne ein Censur, oder Exkursus zu seyn, einsehen, was hier schädlich ist, oder nicht. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Policey des Schauspiels haben, und die Schauspieler unter ihnen, als ihrer besondern Obrigkeit, in Sachen die zum Schauspiel gehören, stehen.

Die Dichter, die das Stül hätten, Stülfe, die die Erlaubnis der Vorstellung erhalten, gemacht zu haben, müßten, so wie es in Frankreich geschieht, nach Maafgebung des Besalles, den ihre Werke erhalten, aus den Einkünften der Schaubühne hin-

länglich belohnet werden. Nur der Möglichkeit dieser Belohnung wird wol Niemand zweifeln! Die vorgeschlagenen Einrichtungen werden begreiflich machen, daß der Zulauf zum Schauspiel groß sey, daß folglich der Preis der Plätze sehr gering, und die Einnahme dennoch hinlänglich seyn würde, Dichter und Schauspieler reichlich zu belohnen, ohne dem Zuschauer beschwerlich zu fallen.

Ich halte dafür, daß diese Vorschläge allein schon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr ize anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, sondern sie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länden und Städte, die nicht obdilig unter dem Druck der Armuth schmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erforderlichen Aufwand zu bestreiten. Aber es scheint unnöthig, sich über diesen Punkt ausführlicher einzulassen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauspiels besteht darin, daß sehenswürdige Sachen einer Menge Menschen zugleich vorgestellt werden, damit diese nicht nur einen sehr vergnügten, sondern auch zugleich in andern Absichten nützlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgestellt wird, muß der Menge verständlich und faßlich seyn; muß nicht bloß wenige Menschen von besondern Stand und Lebensart, sondern das ganze Publikum interessieren; muß schon durch das Aeußere die Sinnen stark rühren, und schon dadurch interessant seyn. Was man sieht, muß höchst natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau bestimmt seyn, damit man es schnell fasse, und der Eindruck davon nicht erst bey längerem Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenschaften, muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauspiehle nothwendig vor Augen haben. Man muß die versammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblick aus dem Gesichte verlieren, sich beständig an ihren Platz, und in ihre ganze Lage stellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkommt, die gehörige Wirkung thun werde. Ein Dichter, der für einsame Leser schreibt, kann für treffliche Dinge sagen, und einen Ausdruck dazu wählen, der höchst schicklich wäre, und beides könnte in einem Schauspiehle sehr unschicklich seyn. So kann eine Handlung für den, der sie episch oder historisch

behandeln wollte, fälschlich, und zum Drama sehr unschicklich seyn. Hier muß der wesentliche Theil der Handlung, auf den das meiste ankommt, nothwendig vor unsern Augen vorgehen, und nicht bloß erzählt werden.

Diese Forderungen betreffen nur das Interessante und Anlockende des Schauspiels. In so fern es nun zugleich ein den schönen Künsten würdiges und nütliches Werk seyn soll, muß es auch noch andern Forderungen genug thun. Zwar muß man bey Vorfertigung des Schauspiels nicht den unmittelbaren moralischen Nutzen, sondern jene, als die wesentlichen Forderungen vorzüglich vor Augen haben. Der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an. Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey. Der dramatische Dichter kann sich also dieses zur Maxime machen, daß er, um seinen Beruf gemäß zu handeln, die versammelte Menge unschädlich lebhaft zu belustigen, zugleich aber, so weit dieses mit jenem bestehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

Unschädlich wird das Drama, wenn guter Geschmack alles, was man dabey sieht und höret, begleitet; wenn in Absicht auf die äußern Sitten, und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes, oder schändliches, als belustigend, angenehm, oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergötzt, das, an dessen Vorstellung er das größte Wohlgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.

Es gehört viel Verstand, Kenntniß des Menschen, und große Erfahrung dazu, diesen Forderungen genug zu thun. Denn viel Dinge, die sehr interessant und unterhaltend sind, scheinen oft unschädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So ist es nicht nur an sich gar nicht schädlich, sondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden: Man interessiert sich mit ungemeiner Rührung für die leidende Jugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglück, oder widerigen Schicksal unschuldiger Menschen. Wir sehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauspiele durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört wahrhaftig Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht

vielen schädlich werden sollen. Ein einziger besonderer Fall, wird die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen. Gute, aber dabey etwas schwache Gemüther, finden die größte Wollust, an zärtlichem Mitleiden, und man hat zu befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe, durch rührend traurige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch sie veranlaßt worden, nicht abgeschreckt, sondern so gar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr, als ein Beispiel anführen, da schwache Menschen durch einen vermeintlich erbaulichen, und daher beneidungswürdigen Tod hingerichteter Missethäter, verleitet worden, sich einen solchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beispiele, daß offenbare und verabscheuungswürdige Laster bloß aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne etwas so lustiges angenommen haben, daß unbedachtame Menschen, nicht nur keinen Abscheu, sondern gar Reizung, oder Anlockung dafür gefühlt haben. Hievon hat man ein merkwürdiges Beispiel an der berühmten comischen Oper, die unter dem Namen the Beggars Opera bekannt ist; darin die Lebensart und der Charakter des liederlichsten Räubergesindels auf eine sehr comische Art geschildert wird. Man will in London, wo das Stück seit vielen Jahren ofte auf die Schaubühne kommt, zuverlässig erfahren haben, daß dadurch viele zu dieser verworfenen Lebensart verleitet worden. Deswegen ist es voriges Jahr in ernsthafte Ueberlegung gekommen, dieses Lieblingsstück der Einwohner in London durch ein Gesetz von der Schaubühne zu verbannen. Daran hat der Verfasser des Stücks, der ganz andre Absichten dabey hatte, wohl nicht gedacht.

So sind nach meinem Bedenken alle listige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die so häufig in Comödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zuletzt zu beschämen. Dieses beweiset nun hinlänglich, daß man große Vorsichtigkeit anwenden müsse, auch das mittelbar schädliche zu vermeiden.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhaftes, dabey unschädliche Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspiels sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieses kann es durch vielerley Mit-

tel werden, die so bekannt oder leicht zu entdecken sind, daß ich es für überflüssig halte, mich hierüber näher einzulassen. Es scheint auch, daß Stücke, die diesen Vortheil haben, zu unsern Zeiten immer gemeiner werden, als sie ehemals gewesen sind, da man die bloße Belustigung, oder bloß überhaupt leidenschaftliche Erschütterung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

Aber es ist Zeit, daß wir diesen Punkt verlassen, und nun auch die verschiedenen Gattungen des Schauspiels betrachten. Man könnte dreyerley Gattungen desselben bestimmen. Die erste würde die bloß belustigenden und unterhaltenden Schauspiele begreifen, woben man gar keine andre Absicht hätte, als den guten Zeitvertreib; die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten, und nur bey besondern Feyerlichkeiten, auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zweck abzielten.

Es wäre darum nützlich, diese Gattungen von einander zu unterscheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die sie behandeln vor Augen haben könnten, um nicht bloß aufs Unbestimmte zu arbeiten. Ueberhaupt würde das Wesentliche der ersten Gattung darin bestehen, daß sie unterhaltend; der zweyten, daß sie lehrreich; der dritten, daß sie national seyn müßten.

Die von der ersten Gattung würden keine genau bestimmte Wahl der Materie erfordern, und könnten auch in der Ausführung in Absicht auf Plan und Regelmäßigkeit weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauspiele könnten verschiedene zu dieser Gattung gezählt werden. Alle Comödien, die bloß lustig sind, ohne irgend eine besondere Absicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu schildern; alle Comödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, sondern gleichsam aus einzeln, schwach zusammenhängenden Scenen zusammengesetzt sind (*), können in diese Classe gerechnet werden. Auch die meisten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde sind sie nichts anders, als schwach,

auch ofte gewaltsam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu schönen theatralischen Malereien sollten Gelegenheit geben. Dabey kann man, ohne sich an die strengen Vorschriften, die wir für eine höhere Art der Oper gegeben haben (*), zu binden, wenn es auch nicht auf die natürlichste Weise zusammenhängt, alle schönen Künste zugleich in diesem Schauspiel zum Vergnügen der Zuschauer zusammenrufen.

Es wäre leicht noch eine weit größere Mannigfaltigkeit dieser Gattung des Schauspiels einzuführen. Da es bloß einen ergötzenden Zeitvertreib zum Grunde hat, so ist es gar nicht notwendig, daß man sich auf sitliche, oder leidenschaftliche Handlungen der Menschen dabey einschränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, seltsame und wunderbare Begebenheiten, besonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein sehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, sondern auch die sonderbarsten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unsrigen ganz verschiedenen Himmelsstrich liegen, vorzustellen. In großen Städten, wo das Schauspiel ein alltäglicher Zeitvertreib ist, würde diese weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stücke sehr erleichtern.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauspielen diejenigen, die sitlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabsicht haben; die so eingerichtet sind, daß der ganze Plan auf einen einzigen bestimmten Punkt eines allgemein sitlichen Unterrichts, oder einer bestimmten allgemein leidenschaftlichen Rührung, abziehet. Diese müssen so beschaffen seyn, daß unter beständiger angenehmer Unterhaltung des Zuschauers, alles auf den besondern Zweck den Zuschauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten, oder zu rühren, abziehet. In diese Classe gehören demnach die gewöhnlichen dramatischen Stücke, die Comödien und Tragödien. Weil ihr Zweck schon weit genauer bestimmt ist, als in der ersten Gattung, so ist auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung desselben, hier schon mehreren Schwierigkeiten unterworfen. Es gehöret schon viel dazu eine Handlung auszudenken, oder anzuordnen, darin alles einzeln auf den besondern Zweck des Dichters abzieht

(*) S.
Oper.

M. S.
Scen.

So viel sey überhaupt von der nützlichen Anwendung des Schauspiels und von der klugen Nuzung des allen Menschen natürlichen Hanges nach demselben gesagt.

Es war ein nützliches Unternehmen, wenn sich jemand die Mühe geben wollte alles, was man von den verschiedenen Schauspielen alter und neuer Völker weiß, zu sammeln. Man könnte manches daraus lernen, und vielleicht würde dieses Gelegenhait zu Erfindung neuer Gattungen geben. Aber da überhaupt das meiste, was wir hier angemerkt haben, mehr in die Classe angenehmer patriotischer Träume, als wirklich auszuführender Vorschläge gehöret; so wollen wir uns auch nicht länger hiebei aufhalten, sondern diesen Artikel mit der Betrachtung eines alten Grammatikers, über gewisse Arten des Schauspiels beschließen, deren Erwägung wir denen, die unter uns sich mit Bearbeitung der Schauspiele abgeben, bestens empfehlen. Donat macht über die Spiele die Aeneas seinem verstorbenen Vater zu Ehren anstellt, folgende Betrachtung (*). Non edicuntur Mimi, qui solis inhonestis & adulteris placent; per illos enim discitur, quemadmodum illicita fiant, aut facta noscantur. Non edicuntur saltationes fluxæ, in quibus saltator ille est melior qui perditorum judicio membrorum virilium robur in saltationem verterit. Non edicuntur sunis futura temeritas, cujus angustum iter, ac pendulum in periculum magis, quam salutis securitatem devexum est. Omittit hæc vir fortis & egregius, nihil eum juvat illorum quæ scitis illis exhiberi, quibus possunt placere cum fiant.

Schauspieler. Schauspielskunst.

Es ist dem äußersten Verderben und der höchst verächtlichen Gestalt zuzuschreiben, worinn das Schauspiel unter den Cäsarn in Rom gefallen war, und dem höchst pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwissenheit und des schlechten Geschmacks, aus denen sich Europa noch nicht, überall losgewirkt, angenommen hatte, daß noch izt viele Bedenken tragen dem Schauspieler und seiner Kunst den ehrenhaften Rang, der ihnen gebührt, zu geben. Und doch darf er, so wol wegen der ihm nöthigen Talente, als wegen des nützlichen Gebrauchs

den er davon machen kann, so gut, als irgend ein anderer Künstler auf die Hochachtung seiner Mitbürger Anspruch machen.

In den älteren Zeiten der atheniensischen und römischen Republiken waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspieler, und Sophokles genoß die Ehre eines der Häupter des Staates zu seyn. Obgleich nun gegenwärtig die dramatischen Schauspiele noch nicht wieder zu ihrer ehemaligen Würde gelangt sind, so haben sie sich doch meistens theils izt weit genug über die ehemaligen Possenspiele empor gehoben, um den Schauspielern ihre völlige Künstlerlehre wieder zu geben. Daß es hier und da noch schlechte Schauspiele, und Schauspieler von verächtlicher Lebensart giebt, muß dem ganzen Stande so wenig zugerechnet werden, als man es dem Stand der Dichter und Maler zuschreibt, daß unzüchtige Gedichte oder höchst unanständige Gemälde gemacht werden, und daß man unter Dichtern und Malern Menschen von niedriger Lebensart antrifft.

In Ansehung der Talente also kann der gute Schauspieler so wol, als ein anderer Künstler Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Platon fodert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, folglich dem Schauspieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeisterung seyn müsse (*). In der That scheint ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch Erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauspieler, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner sagt. „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmakt. Denn die Mine, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Affekt gesetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht wirklich gerührt worden, zum Gespötte. — Hier ist keine Mittelstraße, entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus.“ (†) Der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action, oder des mündlichen Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugnis für den Schauspieler; denn das, was bey ihm, nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jenem Ausspruche bey dem Redner das Vornämste. Deswegen hat auch Cicero sich

(*) In Jone.

(†) Nam et vultus et vox et illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt.
Zweyter Theil.

Nihil habet ista res medium, sed aut lachrymas meretur aut risum. Quint. Inst. L. VI. c. 1.

M m m m m

angelegen seyn lassen, von dem Schauspieler Rossius in diesem wichtigen Theile der Kunst, zu lernen.

Man kann es demnach für eine ausgemachte Wahrheit halten, daß der Schauspieler so große Talente, als irgend ein Künstler, nöthig habe. Worin diese bestehen, und was für erworbene Fähigkeiten er noch darüber besitzen müsse, um ein Meister seiner Kunst zu seyn, hat Niemand besser entwickelt, als der Verfasser des Werks, das vor einigen Jahren in London unter dem Titel des Schauspieler herausgekommen ist (*), dessen fleißiges Lesen wir jedem Schauspieler auf das nachdrücklichste empfehlen.

(*) The Actor. London 1750 8v.

Der Schauspieler muß so gut, als der Dichter, oder ein anderer Künstler, zu seinem Beruf geboren seyn, und kann, wo die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat, so wenig, als ein andrer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künstler, nur durch Übung vollkommen.

Bei dieser Kunst kommt es zwar hauptsächlich nur auf zwey Hauptpunkte an; auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Gebärden; aber jeder hat erstaunliche Schwierigkeiten. Die erste Sorge wendet also der Schauspieler auf den Vortrag der Rollen, die er übernimmt; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Wirkung eines Drama beiträgt, als die Worte selbst. Dieses allein aber erfordert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne diese unmöglich ist, sich so vollkommen, als hier nöthig ist, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu setzen, und seinen Worten allen Nachdruck, und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Man muß so zu sagen in die Seelen andrer Menschen hineinschauen können. Und doch ist dieses nur erst ein vorläufiger Punkt, zum wahren Vortrag. Denn der Schauspieler muß das, was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdrucks fühlt, auch wirklich durch die Stimme leisten können. Daß hiezu erstaunlich viel gehöre, kann man nur daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieses Theils der Kunst von den Übungen der Schauspieler sagt. (†)

(†) Et annos complures sedentes declamitant et quodlibet antequam pronuntient vocem cubantes sensim excitant, eandemque, cum egerunt sedentes ab acutissimo sono ad

Noch mehr Schwierigkeit hat der andre Punkt. Zum mündlichen Vortrag sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren dem Charakter der Person und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht, wie ein andrer, seine eigene Gebärden, nimmt eine besondere Mine, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich u. s. f. ist. Ich gestehe es, daß ich von den Talenten der Künstler keinen mehr bewundere, als diesen, sein ganzes äußerliches Betragen, nach jedem Charakter völlig schifflich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsggeist, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menschen, was für eine erstaunliche Beugbarkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hiezu erfordert?

Auf den Regeln, die die Meister dieser Kunst vorschreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen, denn dieses kann man nicht durch Regeln lernen, sondern einen gewissen theatralischen Anstand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bei den meisten französischen Schauspielern, die auch am fleißigsten nach diesen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Wirkung derselben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu oft, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestreckt ist, als die Regel es vorschreibt, und daß die Stellung der Füße und der Gang selbst, mehr den Tänzer, als die ungewundene Natur verrathen. Zwischen den gefälligsten und schönsten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen, und des besten Tänzers ist immer ein erstaunlicher Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viel Schauspieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst gelernt haben, an sich, so wie man gar oft an einem neuen Kleide noch einige Spuren des Schneiders entdeckt. Dieses ist für den feinern Geschmack immer anstößig.

Wie

gravissimum recipiunt et quasi quodammodo colligunt. De Orat. L. I.

Wie Riccoboni so gar habe behaupten können, der Schauspieler müsse sich hüten, sich zu sehr in die Empfindung seiner Rolle hineinzusetzen, aus Furcht die Regeln darüber zu vergessen, verstehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechische Schauspieler Polus das wahre Mittel getroffen habe seine Zuschauer zu rühren. Er hatte die Rolle der Elektra vorzustellen, die ihren vermeintlich gestorbenen Bruder beweint, indem sie seine Asche in einer Urne trägt. Der Schauspieler hatte einen geliebten Sohn verloren, und um sich in wahrhafte Traurigkeit zu versetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne darin seines Sohnes Gebeine lagen, sich bringen. Daß ihm dieses fürtrefflich gelohsen, versichert uns ein alter Schriftsteller. (†) Je mehr also der Schauspieler von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erwecken kann, je sicherer wird er sie auch ausdrücken, und Zuschauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszustrecken, oder die Füße weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorschreibt.

Scherz; Scherzhafft.

(Schöne Künste.)

Ursprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Nicht diejenigen scherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnügt und lustig sind; sondern die, welche bey ernsthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch lustige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erwecken. Ob wir nun gleich hier den Scherz bloß in Absicht auf die schönen Künste zu betrachten haben, so scheint es doch nöthig, die verschiedenen Veranlassungen und Wirkungen desselben erst allgemein zu betrachten.

Man kann überhaupt zweyerley Absicht, oder Veranlassung zum Scherzen haben; entweder sucht man bloß sich und andere zur Fröhlichkeit zu ermuntern, oder man braucht ihn in der Absicht etwas besonderes und näher bestimmtes damit auszurichten: in beyden Absichten kann er wichtig werden. Bey ernsthaften Geschäften, und bey mühsamen Ver-

richtungen, thut oft ein bepläufiger Scherz ungemein viel zur Aufmunterung, und hindert das Erschlaffen der Aufmerksamkeit, oder das Gefühl der Ermüdung. So kann auch eine mit Fleiß gesuchte, etwas anhaltende Ergötzlichkeit fürtreffliche Wirkung thun, einem etwas eingesunkenen Gemüth eine neue Spannung und neue Wirkbarkeit zu geben. Dieses bestimmt also die eine der beyden Veranlassungen zum Scherz.

Will man ihn aber als einen Umweg zu Erreichung andrer Absichten brauchen; nämlich dazu, daß man Personen, oder Sachen lächerlich macht, um dadurch gewisse ernsthafte Absichten zu erreichen, die man sonst gar nicht, oder doch so leicht nicht würde erreicht haben; so kann er auch in dieser Absicht wichtig werden. Gar ofte kann man die Hindernisse, die bey Geschäften ein Zanker, oder ein Sophist in den Weg legt, auf keine kürzere Weise aus dem Wege räumen, als durch einen wol angebrachten Scherz, der entweder die uns im Weg stehende Person, oder die uns hindernde Sache so leicht macht, daß man ihrer nicht achtet. Dieses Mittels haben sich Sokrates und Cicero sehr ofte mit großem Vortheil bedienet. So kann man bisweilen durch bloßen Scherz beträchtlichen Vorurtheilen und sehr schädlichen Uebeln, die sich in dem stillosen Leben der Menschen eingeschlichen haben, ihre Wirkung benehmen, und sie wol ganz vertilgen.

Die schönen Künste bedienen sich des Scherzes in beyden Absichten; entweder nur bepläufig, und mitten unter ernsthaften Vorstellungen; oder sie verfertigen Werke, die durchaus scherzhafft sind. Ehe wir aber die Anwendung des Scherzes betrachten, müssen wir seine Beschaffenheit und seine Wirkungen an sich erwägen.

Die eigentliche Natur des Scherzens besteht darin, daß man etwas lustiges spricht, oder thut in der Absicht andre dadurch zu belustigen. Wenn ein alter Mann mit einem jungen Mädchen verliebt thut, nicht um etwas von ihr zu erhalten, sondern sie aufgeräumt zu machen, so scherzt er: meinte er im Ernste, so würde man sagen, er sey ein Gef. Wenn Anakreon sich, wie von der Liebe gequält anstellt, und sein Herz als ein Nest beschreibet, das voll junger Amorine sitzt; so scherzt er; aber der

M m m m m 2

wirk-

(†) Polus lugubri habitu Electrae indutus urnam ex sepulchro tulit filii et quasi Orestis amplexus, opplevit omnia

non simulacris neque incitamentis, sed lusu atque lamentis veris. A. Gell. Noct. Attic. LVII. c. 5.

wirklich verliebte Jüngling, der die Klagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weise äyßerte, würde nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lachte. Einemley Gegenstand kann Scherz, oder Ernst seyn, nach der Absicht, die man dabey hat. Wer etwas einfältiges, oder lächerliches spricht, und meint, er sage etwas kluges, spricht im Ernst, und eben daselbe in der Absicht andre zu belustigen gesagt, ist Scherz.

Es scheint also, daß das Lächerliche, von dem Scherzhaften nicht wesentlich, oder nach der materiellen Beschaffenheit, sondern nach der Absicht dessen, der es an den Tag bringt, unterschieden seyn. Da wir nun bereits die Beschaffenheit des Lächerlichen in einem besondern Artikel betrachtet haben, so wird dieser größtentheils auf die Anwendung des Scherzens eingeschränkt.

Man kann bey'm Scherz, wie vorher angemerkt worden, zweyerley Absicht haben; entweder bloß lustig zu seyn, sich und andern eine ausgedehnte Stunde zu machen; oder man scherzt in der Absicht Thorheiten zu verspotten, und Narren lächerlich zu machen. Es kann geschehen, daß man beyde Absichten mit einander vereinigt; aber wir betrachten hier jede besonders.

Das bloß lustige Scherzen, wenn es mit guter Art geschieht, wovon ich hernach sprechen werde, ist eine Sache, deren Werth die verständigsten Männer alter und neuer Zeit eingesehen haben. Hierüber denke ich, wie über viel andere Dinge, wie Cicero, der in einem sehr ernsthaften Werke dem bloß lustigen Scherz das Wort spricht, aber ihm zugleich seine Schranken anweist. „Leichtsinzig, sagt er, unbesonnen und mit völliger Nachlässigkeit, muß der Mensch nie handeln. Denn so sind wir von Natur nicht beschaffen, daß wir bloß zum Spiehlen und Scherzen gemacht zu seyn schienen; sondern vielmehr zum Ernst, zu einigen wichtigen und großen Dingen. Zwar sind Spiel und Scherz nicht zu verworfen; aber man muß sich ihrer wie des Schlafes und anderer Erholungen bedienen, nachdem man wichtigeren und ernstlichen Geschäften hinlänglich obgelegt.“ (†)

(†) — ut ne quid temere ac fortuito inconsiderate negligenterque agamus. Nec enim ita generati a natura sumus, ut ad ludum jocumque facti esse videamur: sed ad veritatem potius et ad quaedam studia graviora, atque ma-

In der That ist die Munterkeit des Gemüthes und, so bald man sich von wichtigeren Geschäften losgemacht hat, ein Hang sich an Dingen die uns vorkommen zu vergnügen, und sie von der leichtern Seite anzusehen, gar keine verächtliche Gabe des Himmels. Ein Mensch von munterem Gemüthe zieht sich nicht nur besser aus allen Schwierigkeiten des Lebens, als ein ganz ernsthafter, oder gar etwas finsterner Mensch; sondern hat noch dieses zu gut, daß er nie ganz böse wird. Es giebt unstreitig ungleich mehr ernsthafte, als lustige Böfewichte.

Diese Gabe der Munterkeit kann, wo die Natur sie etwas kärglich gegeben, durch scherzhafte Werke genährt und vermehrt werden. Personen, die einen zu starken Hang zum Ernst fühlen, oder die durch etwas lang angehaltene ernstliche Anstrengung ihrer Kräfte, die Munterkeit verloren haben, können scherzhafte Werke von großer Wichtigkeit seyn. Wer erkennt nicht wie wichtig es für die stitlichen Menschen seyn, nach verrichteten Geschäften sich an eine Tafel zu setzen, wo Munterkeit und feiner Scherz eine Verrichtung, die wir mit den Thieren gemein haben, zu einer Geist und Herz erquickenden Wollust machen?

Den schönen Künsten liegt eben so gut ob, diese heilsame Munterkeit zu befördern, als die Gefinnungen der Rechtschaffenheit lebhaft zu erwecken. So wie den ehemaligen Arkadiern wegen ihres rohen Charakters die Musik zu einem Nationalbedürfnis geworden war, so können auch scherzhafte Werke, wenn nur die Mufen und Grazien ihr Siegel darauf gedruckt haben, einer Nation, deren Charakter zu heftig, oder zu finstern Ernst geneigt wäre, die wichtigsten Dienste thun. Man kann sie als Mittel zu vollkommener Bildung des Charakters einzelner Menschen und ganzer Völker brauchen.

Und wenn wir auch ihre Wirkung endlich bloß als vorübergehend ansehen, wenn sie auch nur um nich des Horazischen Ausdrucks zu bedienen, laborum dulce lenimen, und als schmerzenstillende und lindernde Arzneymittel zu brauchen wären, so würde dieses allein ihnen einen beträchtlichen Werth geben.

Heil

jora. Ludo autem et joco uti quidem licet; sed sicut somno et quietibus cæteris, tum, cum gravibus seriisque rebus satisfecerimus. Cfr. de Off. L. I.

Heil also, den jovialischen Köpfen, deren geistreiche Scherze unsern von Arbeit ermüdeten Geist erquicken, die uns die Stunden des Unmuths verkürzen, und die das von Arbeit oder Verdruß schlaffe Gemüth mit erquickenden Arzneien wieder zur Munterkeit bringen. So verächtlich einem Philosophen der lechzende und nach Wollust schmachende Schwarm der Bacchanten und Faunen ist, die alle Flüsse der Erde in Wein, und jeden Ort, den sie betreten, in einen Hahn der Venus verwandelt zu sehen wünschen, so schätzbar sind ihm jene nüchternen Lacher, die ihn auch in einem ouden Hahn auf die Spahren scherzender Rajaden führen.

Es ist anmerkungswürdig, daß die wahre Gabe zu scherzen selten leichten Köpfen und Menschen, deren Charakter herrschende Fröhlichkeit ist, zu Theile wird. Die vorzüglichsten Scherzer sind diejenigen in deren Charakter viel Ernst und große Gründlichkeit liegt, und die deswegen zu wichtigen Arbeiten aufgelegt sind. Der nüchterne, zu den größten Geschäften tüchtige Cicero, konnte mit Recht über den unwitzigen Antonius, der sein Leben in Schwelgerey und lustigen Gesellschaften zugebracht hatte, spotten. Dieses trifft in der That noch allezeit ein, und dadurch scheint die Natur selbst angezeigt zu haben, wie nahe der wahre Scherz mit dem Ernst verwandt sey.

Doppelt wichtig ist aber der Scherz, der Verspottung der Thorheit und Beschimpfung des Lasters zum Grunde hat. Ein großer Kunststreich hat angemerkt, daß der Scherz unwiderstehliche Macht auf die Gemüther habe. (†) Wo ächter Scherz die Thorheit angreift, da wird sie unausbleiblich beschämt. Wird der Thor nicht selbst durch dieses einzige mögliche Mittel geheilet, so wird doch gewiß der, der davon noch nicht angestekt ist, davor verwahrt.

Dieses mag von dem Werth des Scherzens überhaupt hinlänglich seyn. Nun sollten wir auch die wahre Art und den, den schönen Künsten anständigen Geist desselben bestimmen. Aber da müssen wir mit Cicero sagen: Cujus unam artem aliquam ha-

beremus! Ein Deutscher hat versucht die Kunst zu scherzen zu lehren (††); aber wehe dem, der sie daraus zu lernen glaubt. „Es giebet zwey Arten des Scherzes, sagt Cicero, der die Sache wichtig genug hielt, sie in seinem fürtrefflichen Werk von den Pflichten des Menschen, abzuhandeln: die eine ist unedel, muthwillig, schändlich und garstig; die andere von guten Geschmak, feinern Sitten anständig, geistreich und sehr belustigend (††).“ Er giebt hernach noch als Kennzeichen des schlechten Scherzes nicht nur die Niedrigkeit seines Stoffs und Ausdrucks, sondern auch die Ausgelassenheit und den Muthwillen desselben an, der darin besteht, daß man ihn, zur Zeit, oder Unzeit, als ein Geschäft treibet.

Die wesentliche Eigenschaft des guten Scherzes ist ohne Zweifel das, was Cicero das Salz desselben nennt, und was nichts anders ist, als der feine Witz, der sich besser empfinden, als beschreiben läßt. Je weniger in die Augen fallend, je subtiler die Mittel sind, wodurch das Lustige in einer Sache an den Tag kommt; je verborgener es Menschen von wenig Scharfsinn, und von größerem Gefühl ist, je mehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Lustige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzubringen, deren Ungrund durch geringes Nachdenken entdeckt wird, so wird der Scherz frostig; braucht man dazu Begriffe und Bilder die plumpe, grob, sinnlich sind und auch dem unwitzigsten Menschen von bloß körperlichem Gefühl einfallen, so wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf bloß künstliche von keinem natürlichen Grund unterstützte Aehnlichkeiten, Wortspiele u. d. gl. so wird er gezwungen und abgeschmackt.

Wir haben leider eine so große Menge scherzhafte sehnwollender Dichter in Deutschland, daß es leicht wäre beynähe alle mögliche Gattungen des schlechten Scherzens durch Beyspiehle, die man überall bey ihnen antrifft, kenntlich zu machen. Es möchte bey dem so sehr ausgelassenen Gange zum Scherzen, der bey uns so herrschend geworden, heilsam seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, diese Beyspiehle

M u m m m 3

als

(†) Habet vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest. Quintil. Inst. L. VI. c. 3.

(††) Matthäus Dellius aus Hamburg, dessen Werk de Arte jocandi sich im zweyten Theile der Sammlung, die unter

dem Titel Deliciae poetarum Germanorum herausgekommen ist, befindet.

(†††) Duplex omnino est jocandi genus: illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. De Off. L. I.

als Muster, wie man nicht scherzen solle, zu sammeln und jungen Dichtern zur Warnung vorzuhalten.

Bis izt kann man eben nicht sagen, daß der ächte Scherz eine gemeine Gabe der deutschen witzigen Köpfe sey. Die Alten glaubten, daß das, was bey den Griechen *aiswovm*, bey den Römern *urbanitas*, hieß, und daß nichts anders ist, als ein in der grösseren Welt und in feinern Gesellschaften gebildeter Geschmack, zum guten Scherz nothwendig sey. Aber gar viel unsrer jungen Dichter, deren Welt eine finstere Schule, und nach dieser ein kurzer, und meist in jugendlicher Ausgelassenheit zugebrachter Aufenthalt auf einer Universität, gewesen ist, glauben zum Scherzen aufgelegt zu seyn, weil sie muthwillig seyn können.

Doch sind wir auch nicht ganz von Männern entblößt, die in wahrem Geschmack zu scherzen wußten. Schon vor mehr, als zweyhundert Jahren, machte der Straßburgische Rechtsgelehrte, Johann Sischatz, durch ächtes Scherzen dem deutschen Witz Ehre. Logau und Wernike wußten zu einer Zeit, da die deutsche Litteratur noch in der Kindheit war, nicht ohne Feinheit zu scherzen. Aber Hagedorn hat, wie in manchem andern Punkt des guten Geschmacks, also auch hierin die Bahn erst recht eröffnet. Piscov, Rost und Rabner sind bekannt genug, und auch Zachariä, wie wol er sich an weniger interessante Gegenstände gemacht, hat in seinen comischen Gedichten die Gabe zum Scherzen gezeigt. Daß Wieland den feinsten Scherz in seiner Gewalt habe, hat er bis zum Ueberfluß gezeigt. Nur schade, daß seine Muse durch die Gesellschaft unzüchtiger Faune an ihrer ehemaligen Keuschheit großen Schaden gelitten. Dieser Mann, dessen großes Genie und außerordentlichen Talente ich so sehr, als jemand erkenne, nehme es mir nicht übel, wenn ich hier frey gestehe, daß es mir noch nie begreiflich geworden, wie sein so scharfer Verstand ihm hat erlauben können, gewisse Stellen in seinen comischen Gedichten, die die muthwilligste Phantasie entworfen hat, stehen zu

(†) Ich erkannte, als ich ganz neulich aus der hollischen gelehrten Zeitung vernahm, daß ein gewisser Schulmann in Sachsen, etliche auserlesene Stücke des Lucians, die er in griechischer Sprach für seine Schüler abdrucken lassen, hier und da mit Stellen aus Wielands comischen Gedichten erläutert habe. Man sehe in den hollischen neuen gelehrten Zeitungen das 93 Stück vom Jahr 1773.

lassen. Die so seltene Gabe zu scherzen, die er in einem hohen Grad besitzt, und an so vielen Stellen seiner Schriften so glücklich angewendet hat, sollte er sie nicht als ein kostbares Geschenk der Natur ansehen, die nie zu Reizung gewisser Luste, die an sich schon zu viel Reizung haben, anzuwenden ist? Der Jugend ist offenbar mit solchen Reizungen nicht gedient (†); und erschöpfte Bollküllinge verdienen die wol, daß ein Mann von Verstand ihnen helfe die Einbildungskraft zu erhizen?

S c h i f f.

(Baufunk.)

So nennt man in großen Kirchen, deren inwendiger Raum drey Hauptabtheilungen hat, den Hauptraum in der Mitte, zum Unterschied der beyden schmälern Seiten-Abtheilungen, die man Absseiten nennt, und die eigentlich nur als Gänge nach dem Schiff anzusehen sind; wie wol sie auch ofte noch, wie das Schiff, Sitz für die Zuhörer haben. Es ist schwerlich zu sagen, woher dieser Raum den Namen bekommen habe, der auch im französischen *Nef* heißt, welches ehemals auch ein Schiff bedeutete. Denn es ist kaum wahrscheinlich, daß das griechische Wort *ναος*, welches den innern Raum eines Tempels bedeutet, mit dem Worte *ναυς*, das ein Schiff bedeutet, sollte verwechselt werden, und daher der Name Schiff entstanden seyn.

S c h i f f l i c h.

(Schöne Künste.)

Man nennt in überlegten Handlungen und Werken dasjenige schifflich, was zwar nach der Natur der Sache nicht ganz nothwendig, aber doch so natürlich erwartet wird, daß der Mangel desselben, als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Es ist eben nicht nothwendig, aber schifflich, daß verschiedene Stände und Alter der Menschen auch in der Kleidung etwas unterscheidendes haben; unschifflich

Man siehet hieraus, wie so gar leicht gewisse Dinge von Unverständigen gemißbraucht werden! hat denn die Jugend nöthig zum Muthwillen angeführt zu werden? Wird sich nicht Hr. Wieland ärgern, daß man das, was er für Männer, und zwar nur für die feinern Köpfe geschrieben hat, dem Schulknaben zum Spiel vorlegt?

sch ist es, daß eine alte Matrone sich wie ein junges Mädchen kleide.

In Werken der Kunst muß das Schickliche überall mit Sorgfalt und guter Beurtheilung gesucht, und eben so sorgfältig alles Unschickliche vermieden werden. Denn außer den besondern Absichten in denen solche Werke gemacht werden, müssen sie überhaupt auch dienen unserm Geschmack seiner und richtiger zu bilden. Zu dem ist ein Werk das untadelhaft wäre, wo aber Dinge, die schicklich gewesen wären, weggelassen worden, nie so vollkommen, als das, wo diese noch vorhanden sind. Da noch über dem der Künstler sich in allem, was er macht, als einen scharfsinnigen und sehr verständigen Mann zeigen muß; so gehört es auch zur Kunst, daß er genau überlege, nicht nur, ob in seinem Werke nichts Unschickliches sey, sondern ob auch nichts Schickliches darin fehle.

So muß der Baumeister sich nicht bloß vor der Unschicklichkeit in Acht nehmen, an dem Haus eines Privatmannes, nichts anzubringen, was sich nur für Palläste schicket; sondern auch überlegen, ob er dem Gebäude, das er entwirft, alles Schickliche wirklich gegeben habe. Denn ganz schicklich ist es, daß jede Art der Gebäude, durch das, was sich vorzüglich dazu schicket, sich von andern Arten auszeichnen. So ist es schicklich, daß an einem Zeughaus Kriegstrophäen, an einer Kirche hingegen Zierathen, die andächtige Vorstellungen erwecken, angebracht werden.

Die Beobachtung des Schicklichen und Vermeidung alles Unschicklichen ist eine Gabe, die nur den ersten Künstlern in jeder Art gegeben ist, die, außer dem notwendigen Kunstgenie, auch den allgemeinen Menschen: Verstand und allgemeine Beurtheilungskraft in einem vorzüglichen Grad besitzen. Zur Vermeidung des Unschicklichen giebt Horaz dem Dichter viel fürtreffliche Regeln, und seine Ars poetica sollte, auch bloß in dieser Absicht, das tägliche Handbuch jedes Dichters seyn.

Die größte Sorgfalt über diesen Punkt erfordert die Behandlung der Sitten im epischen und dramatischen Gedicht, besonders, wenn der Dichter fremde Sitten zu schildern hat. Es wird mehr, als glückliche Einbildungskraft, erfordert, jeden Menschen gerade so handeln und sprechen zu lassen, wie es sich für seinen Gemüthscharakter, seinen Stand, sein Alter und für die Umstände, darin er sich befindet, schicket.

Schlagschatten.

(Mahlerey.)

Der Schatten, den wol erleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen. Nicht jeder Schatten ist Schlagschatten, sondern nur der, der sich auf dem Grund auf den er fällt, bestimmt abschneidet, dessen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perspektiv können bestimmt werden, welches allemal angeht, wenn die Schatten von einem bestimmten Lichte, als von der Sonne, oder dem durch eine Oeffnung einfallenden Tageslicht, verursacht werden. Daher wird die Zeichnung der Schlagschatten in der Perspektiv gelehrt, deren Grundsätze man nothwendig wissen muß, um in diesem Stück nicht zu fehlen. Es ist ganz leicht die Lage, Form und Größe der Schlagschatten auf einer Grundfläche zu bestimmen, so bald man die eigentliche Höhe und Richtung des Lichtes bestimmt anzugeben weiß; aber diese Schatten müssen hernach, so wie jede auf der Grundfläche liegende Figur nach den Regeln der Perspektiv auf den Grund des Gemäldes gezeichnet werden. Wer sich angewöhnet nach den Regeln der freyen Perspektiv, die Hr. Lambert gegeben hat (*), zu arbeiten, hat diese doppelte Zeichnung nicht nöthig, und kann sich durch die sehr leichten Regeln, die der scharfsinnige Mann in seiner Anleitung zur perspektivischen Zeichnung gegeben hat, leicht helfen.

(*) Perspektiv.

Schl u ß.

(Drahl.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Cadenz, wodurch ein ganzes Tonstück geendigt wird. Von den Cadenzen überhaupt, und den verschiedenen Arten derselben ist bereits in einem besondern Artikel gesprochen worden (*), so daß hier bloß dasjenige in Betrachtung kommt, was die so genannte Finalcadenz, oder der Hauptschluß besondere hat.

(*) Cadenz.

Weil der Schluß eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herstellen soll, so muß die Cadenz allemal in die Tonica des Stücks geschehen. Sollte aber auf das Stück entweder unmittelbar, oder bald hernach noch ein anderes neues Stück folgen; so giebt es eben deswegen an, daß der Schluß des vorhergehenden Stücks in die Dominante der Tonica des folgenden Stücks geschehe.

Da

Da ferner die herzustellende Ruhe, und völlige Befriedigung einigen Nachdruck und einiges Verweilen auf dem letzten Ton erfordert; weil ein sehr kurz anhaltender und wie im Vorübergehen angeschlagener Ton nicht vermögend ist, diese Ruhe zu bewürken, so muß der eigentliche Schluß nicht auf die letzte Zeit des Taktes fallen, sondern in ungeradem Takt allemal auf die erste, in geradem $\frac{3}{4}$, auf die erste, oder mitten in den Takt, so daß der letzte Ton noch einem halben Takt lang anhalten und sich zur Befriedigung des Gehörs allmählig verlieren könne.

Diesemnach ist es ein beträchtlicher Fehler, wenn man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, den Schluß auf die dritte Note des Taktes legte. In den zusammengesetzten Taktarten, als $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, trifft man ofte den Schluß in der Mitte des Taktes, als in $\frac{6}{8}$ auf dem vierten Viertel an. Alldem aber ist das Rhythmische der Taktart von dem einfachen $\frac{3}{4}$ Takt so unterschieden, daß das vierte Viertel ein größeres Gewicht erhält, und der Schluß darauf geleset werden kann. (*)

(*) S.
Takt.

In Schottländischen Tänzen und Liedern trifft man häufig den Schluß auf dem letzten Takttheil an. Wenn man mit Fleiß etwas leichtfertiges; oder eine Eil zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrücken will, so ist ein solcher Schluß gut; sonst hat er in der That etwas widersinniges.

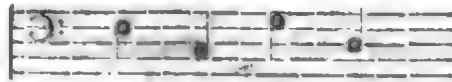
Schlüssel.

(Musik.)

Ein Zeichen, welches auf eine der fünf Linien des Notensystems gesetzt wird, vermittelt dessen man erkennen kann, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonsystems derselbe soll genommen werden. Weil also dieses Zeichen den Aufschluß zu richtiger Kenntnis der durch Noten angezeigten Töne giebt, so hat man ihm den Namen des Schlüssels gegeben.

Der Schlüssel trägt den Namen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeigt an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, denselben Ton andeuten, dessen Namen der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen denn Töne, die um so viel diatonische Stufen höher, oder tiefer, als der Schlüsselton liegen, so viel Stufen von der Schlüsseltonie,

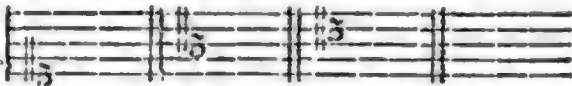
bis auf die Stelle der Note zu zählen sind. Folgendes Beispiel dient zur Erläuterung.



Der Schlüssel $\text{B}\flat$ trägt den Namen des vierten Tones, unsers diatonischen Octave, nämlich F. Also bedeutet jede Note, die auf der Linie steht, welche diesen Schlüssel durchschneidet, den Ton F. Die zweite Note des Beispiels steht auf der vierten Stufe unterwärts, folglich bedeutet sie den Ton C, der von F der vierte ist, wenn man diatonisch absteigt. Die dritte Note steht auf der zweiten Stufe über der Schlüsseltonie, stellt also die Secunde von F, oder G vor u. s. f.

Man sieht hieraus, daß ein einziger Schlüssel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzuzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verschiedene Schlüssel eingeführt, und sie noch überdem auf verschiedene Linien gesetzt, und dadurch eine beträchtliche Erleichterung des Notenlesens verschafft.

Außer dem schon angezeigten F Schlüssel, braucht man noch diesen, C der den Ton C anzeigt; und diesen G der den Ton g bezeichnet. Weil es nun zum Verstand der Notenschrift nicht hinlänglich ist, daß man die Stufe der Octave, wo der Ton sitzt, wisse, sondern auch die Octave selbst, in welcher er sich befindet, angedeutet werden muß, so hat man dieses dadurch erhalten, daß man für jede der vier Hauptstimmen, in welche der Umfang des Systems eingetheilt wird, entweder einen besondern Schlüssel braucht, oder denselben Schlüssel für jede Hauptstimme in eine besondere Linie setzt. Dieses wird durch folgende Beispiele deutlich werden.



Hier findet man denselben Schlüssel C auf dreierley Weise gesetzt. Die erste bedeutet den Umfang der Discantstimme, woraus erhellet, daß die Noten auf der untersten Linie des Systems, den Ton C anzeigen. Die zweite Art, da der C Schlüssel auf der mittelften Linie des Notensystems steht, bedeutet den Umfang der Altstimme. Also müssen die auf der Schlüsseltonie stehenden Noten, ebenfalls den Ton C anzeigen. Die dritte Art, da der Schlüssel in der vier-

vierten Linie steht, macht den Tenorschlüssel aus, und auf dieser Linie stehen ebenfalls die Noten, die den Ton \bar{c} anzeigen.

Hieraus nun werden auch folgende Schlüssel vollständig seyn:



Die beyden ersten werden indgemein Violinschlüssel genannt, wiewol sie auch für andre Instrumente, und selbst für Singestimmen gebraucht werden. Die andern heißen überhaupt Basschlüssel. Der erste davon ist für den gemeinen Bass, als eine der vier Hauptstimmen; der zweyte ist für einen tiefern, und der dritte für einen höhern Bass.

Schlussstein.

(Baukunst.)

Ist der mittellste oder oberste Stein eines gemauerten Bogens, oder Gewölbes. Es gehöret zum mechanischen der Baukunst, zu wissen, wie der Schlussstein müsse beschaffen seyn, daß der Bogen, oder das Gewölbe dadurch seinen festen Schluß und seine Haltzart bekomme. Wir betrachten ihn hier nur, in so fern er unter die Zierrathen der Baukunst kann gerechnet werden.

Man ist gewohnt die Schlusssteine der großen Bogen bey Portalen, Thüren und Bogenstellungen von den andern Steinen zu unterscheiden, und gar ofte wird er mit mancherley Schnitzwerk verziert. Die besondere Anzeichnung des Schlusssteines, wenn sie auch in nichts bestünde, als daß man ihn über die Fläche der Mauer etwas heraustreten ließe, scheinet darin ihren Grund zu haben, daß es natürlich ist das Ansehen der Festigkeit dadurch zu vermehren, daß man den Stein, auf den das meiste ankommt, dem Auge merkbar mache, und denn auch noch darin, daß dadurch das nackte und etwas kahle Ansehen eines großen Bogens etwas gemindert wird. Wie denn überhaupt diese Ausgestaltung eines etwas subtilen Geschmacks sich darin überall zeigt, daß bey ganz einförmigen Gegenständen, da ein Mittelpunkt ist, dieser indgemein mit einem Knopf, oder einer andern Zierrath besonders ausgezeichnet wird.

Will man sie etwas zierlich machen und nicht glatt lassen, so werden sie nach Art der Kragsteine oben

Zweyter Theil.

mit einem kleinen Gesims versehen und wie doppelte Rollen oder Voluten ausgehauen. Es ist an einem andern Orte angemerkt worden (*), woher die Gewohnheit gekommen, Schlusssteine, als angeheftete Menschenköpfe zu bilden. Diese Zierrath, die in der Nahin- und Nachsicht ganz wilder Völker ihren Ursprung hat, ist eben nicht zu empfehlen. Aber völlig ungereimt ist es an die Schlusssteine lebendige Menschen- oder gar als Engelsköpfe anzuhauen. Denn auch die ausschweifendste Einbildungskraft wird keinen Grund entdecken, warum lebendige Wesen den Kopf aus einer Mauer herausstrecken.

Schmelz.

(Mahlerey.)

Die Schmelzmahlerey, die man auch indgemein Emailmahlerey nennt, hat ihre eigenen beträchtlichen Vorzüge, derenhalber sie verdienet, als eine besondere Gattung beschrieben zu werden, ob sie gleich eigentlich in die Classe des Encaustischen gehöret. Sie hat dieses eigene, daß sie mit glasartigen Farben, die im Feuer schmelzen, mahlt, die hernach auf den Grund eingebrannt werden, dadurch auf demselben sehr sanft verfließen und also sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit, noch durch Staub und andere den gewöhnlichen Gemälden schädliche kleine Zufälle, schadhast werdende Gemälde geben. Der Grund, auf den gemahlt wird, muß also feuerfest seyn. Er besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellan oder aus Metall, welches mit einem undurchsichtigen meistens weißem Glasgrund überzogen ist.

Auf Gefäße von gebrannter Erde haben die Alten schon vielfältig gemahlt, wie die häufigen Campanischen Gefäße, die man unter den Ruinen der alten Gebäude in Italien findet, beweisen. Wir können dieses aber nicht wol zu der Schmelzmahlerey rechnen, weil diese Gefäße matt sind, und den glasartigen glänzenden Ueberzug, den man Glasur nennt, nicht haben, auf den die Schmelzmahlerey gesetzt wird.

Die Mahlerey auf Glasurgrund an gebrannten irdenen Gefäßen mag um den Anfang des XVI Jahrhunderts, aufgekomen seyn. Wenigstens sind mir keine ältern Werke dieser Art bekannt. Aber viel später ist, wie man durchgehends versichert,

Nun nun

die

(*) S.
Mallen.
S. 745.

die Erfindung, metallene Platten mit einem Glasurgrund zu überziehen und darauf mit Schmelzfarben zu mahlen. Sie wird einem französischen Goldschmidt, Namens Jean Toutin aus Châteaudun zugeschrieben, und in das Jahr 1632 gesetzt. (†). Daß aber die Alten schon Schmelzfarben gehabt, beweist die fürtreffliche Antike, der ich im Art. Mosaisch gedacht habe, und die alten Glaspasten. (*) Auch hab' ich unter verschiedenen in meiner Gegenwart aus den Ruinen eines römischen Gebäudes, von den Zeiten der späthern Kayser herausgegraben goldenen Juwelen, einen Ring gesehen, dessen Beschaffenheit mich auf die Vermuthung brachte, daß anstatt eines Edelsteins, Email auf das Gold eingeschmolzt gewesen.

Folgendes wird dem über diese Materie noch ununterrichteten Leser einen Begriff von dem Verfahren bey dieser Art Mahleren geben.

Man nimmt eine sehr dünn geschlagene und von allen kleinen Schieferchen wol gereinigte Platte, insgemein von Gold, oder Kupfer; auf diese streuet man, erst auf der unrichten Seite, die nicht soll bemahlt werden, fein gestoßenen weißen Schmelz, oder eine in nicht gar heftigem Feuer fließende glasartige undurchsichtige Materie, setzt die Platte in ein Kohlfeuer, und läßt den Schmelz auf der Platte anfließen. Eben so wird hernach auch die gute Seite der Platte, aber etwas dicker und vorsichtiger überzogen, damit diese Seite überall gleich, mit einem reinen weißen Grund, ohne Gruben, Rizen oder Flecken überzogen sey.

Auf diesen Grund wird nun gemahlt. Die Farben sind ebenfalls von glasartigen, durch metallische Theile gefärbten Materien, die aber leichter im Feuer fließen, als der Schmelz, den man zum Grund der Platte genommen hat. Diese Farben werden sehr fein gerieben, und mit Wasser, oder mit Lavendelbl angemacht, damit sie, wie Wasserfarben in den Pinsel fließen, und zum Mahlen richtig werden.

Die Umrisse zeichnet man mit einer rothen Eisensfarbe, die denen darüber kommenden Farben keinen Schaden thut, und denn setzt man die Platte ins Feuer, damit diese Umrisse sich auf dem Grund einbrennen. Erst hierauf werden die Farben aufgetragen. Die nun am sorgfältigsten verfahren, legen

(†) S. Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine, précédé de l'Art de peindre sur

zuerst das Gemählde nur mit leichten Tinten an, die sie wieder besonders einbrennen. Hierauf mahlen sie die Platte etwas mehr aus, und brennen die neuen Farben wieder ein. Und so wird die Bearbeitung vier bis fünfmal wiederholt, bis der Künstler mit seiner Arbeit zufrieden ist. Geringe Sachen werden auf einmal ganz ausgemahlt, und eingebrannt.

Man mischt unter alle Farben mehr oder weniger Glas, das ist, in Staub zerriebenes, sehr durchsichtiges Glas, ohne alle Farbe, das nicht nur für sich sehr leicht fließt, sondern auch die Schmelzfarben leichter fließend macht. Wenn man also ein schon ziemlich fertiges Gemählde noch einmal bearbeiten will, so darf man nur etwas mehr Glas, als vorher unter die Farben mischen, damit die neuen Farben sich einbrennen, ohne daß die schon vorhandenen wieder ins Fließen kommen.

Dieses ist überhaupt das Verfahren bey dieser Art. Es ist aber mit mancherley Schwierigkeiten verbunden, und erfordert viel Kunstgriffe, die hier nicht können beschrieben werden. Man hat nicht alle mögliche Haupt- und Mittelfarben, wie bey der Dehlmahleren, und weil viel Arten der Emailfarben sich im Feuer ändern, so gehört hier eine große Erfahrung zu guter Behandlung des Colorits. Mehrere Nachrichten hiervon findet man in dem vorher angezogenen Werk, und in dem Traité pratique; den der Abt Pernery seinem Dictionnaire portatif de peinture &c. vorgelegt hat.

Außer dem schon erwähnten Toutin, haben sich vornehmlich Jean Petitot aus Genff, und dessen Schwager Jaques Bordier großen Ruhm und beträchtliches Vermögen durch diese Mahleren erworben. (*) Nach diesen haben sich Zink ein Schwede, der lang in England gearbeitet hat, Mayens ebenfalls ein Schwede, und in Frankreich Rouquet, Liotord und Durand besonders darin hervorgethan.

(*) S. Justins Leben der Schweizerischen Mahler.

Schneke. Volute.

(Bautenk.)

Ein großes Hauptglied an den vier Ecken des Knauffs der jonischen auch der römischen Säulen, nach Art einer Schneke gewunden. Es ist bereits im Artikel jonisch hinlänglich davon gesprochen worden.

Schmizz

l'émail &c. par Mr. d'Ardais de Montam. à Paris 1765.

Schnitzwerk.

(Bildhauerey.)

Unter den Ueberbleibseln der griechischen und römischen Bildhauerkunst findet sich nichts häufiger, als historische und allegorische Vorstellungen, da die in Marmor gehauenen Figuren, mehr oder weniger erhalten, aus dem Marmor hervorstehen. Dieses Schnitzwerk, das die Italiäner Relievo nennen, stellt also Schildereien in Marmor ausgehauen vor, aber so, daß die Bilder, wie auf den Münzen, nur zum Theil über den flachen Grund des Marmors heraustreten, daher solche Arbeit der Beschädigung weniger unterworfen ist, als die Statuen, denen durch Stößen oder Umstürzen gemeinlich die Arme, Beine oder Köpfe abgebrochen werden.

Dergleichen Schnitzwerk, das die Stelle der Gemälde vertreten sollte; ward an Tempeln und andern großen Gebäuden an schützlichen Orten in die glatte Mauer, etwas vertieft eingesetzt, und man konnte natürlicher Weise versichert seyn, daß diese Art Gemälde ziemlich wol erhalten bis auf die späteste Nachwelt kommen würde.

Unter den römischen Kaisern hatte man den Einschnitt dergleichen Schnitzwerk an den Schaften großer zum Andenken vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Plätzen aufgerichteter Säulen anzubringen, und noch ist stehen in Rom zwey solche Säulen, davon die eine dem Antoninus, die andre dem Trajanus zu Ehren gesetzt worden. Aber sehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihre Obelisken eingehauen.

Man unterscheidet zwey Arten dieses Schnitzwerks; eine erhabenere, da die Figuren stark und oft viel über die Hälfte ihrer Dike aus dem Grund hervorstehen; und eine flachere, da sie unter der Hälfte ihrer Dike herausstehen: jene Art wird von den Italiänern Alto relievò; diese basso relievò genannt. Hieron haben wir an einem andern Orte mit mehrern gesprochen. (*)

Schön.

(Schöne Künste.)

Die Untersuchung über die Natur und Beschaffenheit des Schönen, die an sich schon schwer genug ist, wird dadurch noch beträchtlich schwerer gemacht, daß das Wort vielfältig von Dingen gebraucht wird, die gefallen, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nichts erkennen. Wir müssen also vor allen Dingen

versuchen den eigentlichsten und engeßten Sinn des Wortes zu bestimmen.

So gewiß es ist, daß alles Schöne gefällt, so gewiß ist es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn schön genannt werden kann. Das Schöne macht nur eine von den mehreren Gattungen der Dinge, die gefallen, aus, und um sie von andern unterscheiden zu können, müssen wir diese Gattungen alle betrachten. Wir wollen aber, ohne uns in schwerfällige und tiefsinnige Speculationen einzulassen, bloß bey dem stehen bleiben, was die allgemeine und tägliche Erfahrung darüber an die Hand giebt.

Diese lehret uns ohne Zweydeutigkeit, daß einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erwecken, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nicht den geringsten Begriff haben. Von dieser Gattung sind alle Gegenstände, die bloß einen angenehmen Reiz in die Sinnesmaßen der Sinnen verursachen, an dem die Ueberlegung und die Kenntnis der Beschaffenheit des Gegenstandes, der ihn verursacht, nicht den geringsten Antheil haben. Im Grunde haben wir in diesem Fall nicht an der Sache, die uns das Vergnügen macht, sondern bloß an der Empfindung, die sie bewirkt, unser Wohlgefallen. Wir wissen so gar ofte nicht wo der Gegenstand, der uns dieses Vergnügen macht, ist, noch was er ist; wir empfinden und lieben bloß seine Wirkung, ohne uns mit ihm selbst zu beschäftigen. Dies ist um so viel unzweifelhafter, da wir mehrere Arten dieses Vergnügens mit den Thieren gemein haben, die sich gewiß nie bey Betrachtung der Gegenstände, die auf sie wirken, aufhalten. Diese Dinge haben eine unmittelbare, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unsre Bedürfnisse, und machen eigentlich die Classe aus, der man den Namen des Guten gegeben hat. Nur Kinder sagen von Speisen, sie schmecken schön; wer mehr unterscheiden gelernt hat, sagt, sie schmecken gut.

Hingegen giebt es auch Dinge, die nicht eher gefallen, bis man sich eine deutliche Vorstellung von ihrer Beschaffenheit gemacht hat. Zuerst beschäftigen sie bloß den Verstand, und erst hernach, wenn dieser eine gewisse Beschaffenheit an ihnen deutlich erkennt, fangen sie an zu gefallen. Wer nicht im Stand ist, nachzudenken, oder jene Beschaffenheit einzusehen, dem bleiben sie völlig gleichgültig. In diese Classe gehört alles, was durch Vollkommen-

N n n n n 2

heit

(*) S.
Flaches
Schni-
werk.

heit gefällt, wie die Maschinen, die so verständig eingerichtet sind, daß sie dem Zweck völlig entsprechen; ingleichen, was durch Wahrheit gefällt, wie ein Beweis, darin die einzelnen Begriffe und Sätze so verbunden sind, daß eine völlige Ueberzeugung aus ihrer Vereinigung entsteht.

Nun giebt es noch eine dritte Classe der Dinge, die Wohlgefallen erwecken. Diese liegt zwischen den beiden vorhergehenden so in der Mitte, daß sie etwas von der Art der einen und der andern an sich hat. Die Beschaffenheit der Gegenstände reizt unsere Aufmerksamkeit; aber ehe wir sie deutlich erkennen, ehe wir wissen, was die Sachen seyn sollen, empfinden wir ein Wohlgefallen daran. Diese Gegenstände machen unser Erachtens die Classe des eigentlichen Schönen aus.

Eine nähere Betrachtung dessen, was jede dieser drey Classen der Dinge, die uns gefallen, besonderes und eigenthümliches hat, läßt uns bald folgendes bemerken. 1. Das Gute gefällt uns wegen seiner materiellen Beschaffenheit, oder wegen seines Stoffs; der ohne Rücksicht auf seine Form, eine natürliche Kraft hat, unmittelbar angenehme Empfindungen zu erwecken. 2. Das Schöne gefällt uns, ohne Rücksicht auf den Werth seines Stoffs, wegen seiner Form, oder Gestalt, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand in andern Absichten brauchbar machte. 3. Das Vollkommene gefällt weder durch seine Materie, noch durch seine äußerliche Form, sondern durch seine innere Einrichtung, wodurch es, ein Instrument, oder Mittel wird, irgend einen Endzweck zu erreichen. Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereinigen vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben die darin spielen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen.

Es ist aber hier der Ort nicht diese drey Classen der Dinge, die Gefallen erwecken, näher zu betrachten, und das, was jede von der andern unterscheidet, genau anzuzeigen. Nur den eigentlichen Charakter des Schönen haben wir hier näher zu entwickeln.

Einige Philosophen haben gelehret, die Schönheit sey nichts anders, als Vollkommenheit, in so

fern sie nicht deutlich eingesehen, sondern nur klar, aber völlig verwickelt gefühlt werde: Aber diese Erklärung ist nicht allgemein wahr. Es giebt, wie wir hernach sehen werden, eine Schönheit, die diesen Charakter hat; aber nicht alles Schöne ist von dieser Art. Die Vollkommenheit einer Sache läßt sich weder deutlich erkennen, noch undeutlich fühlen, wenn man nicht entweder bestimmte weiß, oder doch mit einiger Klarheit fühlt, was die Sache seyn soll. Dieses ist, aus dem Begriff der Vollkommenheit klar. (*) Nun giebt es unzählige Dinge, die wir Schön nennen, ob wir gleich nicht den geringsten Begriff von ihrer Bestimmung haben, und weder erkennen, noch fühlen, was sie eigentlich seyn sollten. Doch könnte man sagen, das Schöne sey die Vollkommenheit der äußern Form, oder Gestalt. Ob wir nun gleich die besondern Gestalten, als der Thiere und Pflanzen, nicht nach der jeder eigenen Vollkommenheit beurtheilen können, da wir das besondere Ideal, was jede seyn soll, nicht besitzen; so wissen wir doch überhaupt, daß die mannigfaltigen Theile, in ein wohlgeordnetes Ganze sollten vereinigt werden, und in so fern haben wir einen allgemeinen Begriff von Vollkommenheit der Form.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen, wollen wir versuchen, den Begriff des eigentlichen Schönen, so viel uns möglich seyn wird, zu entwickeln. Es interessiert also durch seine Form, bloß in so fern sich dieselbe den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ohne Rücksicht auf seinen Stoff, oder auf seine mechanische Beschaffenheit, nach der es, als ein zu gewissem Gebrauch bestimmtes Instrument angesehen wird. Für den Eigennütigen ist Schönheit nichts; weil man sie durch bloßes Anschauen genießt; für den speculativen Kopf, ist sie etwas sehr geringes, weil ihre Beschaffenheit nicht deutlich kann erkannt werden. Der Liebhaber des Schönen steht zwischen dem bloß Materiellen, ganz sinnlichen Menschen, und dem, der bloß Geist und Verstand ist, in der Mitte. An diesen gränzt er wegen des Wohlgefallens, das er an Speculationen der Einbildungskraft hat, und an jenen, weil er lüstern ist, nach feinem Reizungen der Phantasie.

Aber wie muß jene Form, wodurch das Schöne gefällt, beschaffen seyn? Auch in Ansehung dieser liegt das Schöne dergestalt zwischen dem Guten und dem Vollkommenen, daß es an beide gränzet. Ein Theil seines Werthes, wird durch unmittelbares aber

ne. Vollkommenheit.

seinerß Gefühl bestimmt, wie der Werth des Guten, und ein Theil aus Erkenntnis, die aber beyen Schö-
nen nicht bis auf die Deutlichkeit steigt. Darum
war es ein vergebliches Unternehmen, die völlige
Entwicklung seiner Beschaffenheit zu suchen.

Doch ist es nicht so, wie das Gute, daß man
außer dem unmittelbaren Gefühl seiner Wirkung
gar nichts daran erkennt; nur muß man nicht eine
völlig deutliche Entwicklung seiner Beschaffenheit ver-
langen, wie man sie von dem Vollkommenen geben
kann. Wenn wir bey bloß klaren Begriffen stehen
bleiben, so läßt sich allerdings von der Form, daran
die Phantasie Gefallen findet, verschiedenes angeben.

So viel ich davon habe bemerken können, lassen
sich die Eigenschaften des Schönen auf drey Haupt-
punkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrach-
tet, muß bestimmt, und ohne mühsame Anstren-
gung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannigfaltig-
keit fühlen lassen, aber in der Mannigfaltigkeit Or-
dnung. 3. Das Mannigfaltige muß so in Eines zu-
sammenfließen, daß nichts Einzelnes besonders rührt.
Wir wollen so gut wir können, diese drey Haupt-
punkte etwas näher entwikkeln.

1. Daß ein Gegenstand, der uns durch sein auf-
serliches Ansehen gefallen soll, ein Ganzes, und
nicht ein Bruchstück von einem Ganzen seyn müsse,
ist anderswo hinlänglich gezeigt worden (*), daß
er wol begränzt und bestimmt in die Sinnen, oder
in die Phantasie fallen müsse, ist daher leicht abzu-
nehmen, daß das Ungewisse in seiner Begrenzung
uns zweifelhaft macht, ob es ganz sey, und daß es
der Klarheit der Vorstellung schadet. Die Ungewiß-
heit, ob man eine Sache recht sehe, oder nicht, hat
nothwendig etwas Beunruhigendes, folglich Unan-
genehmes an sich. Daß der Gegenstand ohne mühe-
same Anstrengung müsse gefaßt werden, ist nicht
weniger klar; weil jede Bestrebung, so lange man
ungewiß ist, ob sie das Ziel erreichen werde, etwas
unangenehmes hat.

Dieses letzte ist aber nicht so zu verstehen, daß
das Schöne nothwendig auf den ersten Blick, ohne
Anstrengung von Seite des Beobachters in die Au-
gen fallen müsse. Vielmehr geschieht es gar ofte,
daß durch vorhergegangene Bemühung die Sache
richtig zu fassen, das Vergnügen des Anschauens
desto lebhafter wird. Der Sinn jenes Ausspruchs
ist dieser, daß die Gestalt der Sache, wenn es gleich
Mühe gekostet hat, sie zu fassen, nun, da sie ein-

mal gefaßt worden, ohne anhaltendes Bestreben ge-
faßt werde. Man sieht hieraus zugleich, warum
nicht jedes Schöne jedem Menschen gefällt. Ein
kurzsichtiger, der ein großes Gebäude nicht auf-ein-
mal übersehen kann, wird es nicht schön finden.
Je ausgedehnter die Kraft ist, etwas bestimmt zu
fassen, je fähiger ist man auch Schönheit zu em-
pfinden, die geringeren Kräften nicht fühlbar sind.

Daß die Größe der Schönheit von jedem nach
dem Maasse seiner Fähigkeit mehr oder weniger auf
einmal zu fassen, geschätzt werde, und daß das, was
für ungebilte, sowohl innere als äußere Sinnen, die
höchste Schönheit ist, dem, dessen Geschmak eine
weitere Sphäre umfaßt, nur mittelmäßig schön seyn
könne, ist eine wichtige Bemerkung. Wenn wir
dieses aus der Acht lassen, so stoßen wir bey der
Untersuchung über die Schönheit auf Widersprüche,
die nothwendig verwirren. Denn daß ein Mensch
Schönheit findet, wo ein anderer sie zu vermessen
glaubt, kommt gar nicht, wie man sich ofte fälschlich
einbildet, daher, daß unsre Begriffe über das Schöne
wankend wären, oder daß die Schönheit an sich
nichts bestimmtes sey. Die Schönheit hat dieses
mit der Größe gemein; einer findet klein, was einem
andern groß scheint, und ein im Ueberfluß erzoge-
ner Mensch nennt Armuth, was manchem andern
Reichthum wäre. Darum fällt es keinem Mens-
chen von Verstand ein, zu behaupten, ein geringer
Grad der Größe, sey keine Größe, und ein gerin-
ges Vermögen, sey kein Vermögen. Warum sollte
man denn sagen, ein geringer Grad der Schönheit
sey keine Schönheit?

Was Aristoteles vom Schönen sagt, daß es we-
der sehr groß noch sehr klein seyn müsse, hat hierin
seinen Grund. Was für uns zu groß oder zu klein
ist, kann im Ganzen nicht ohne beständig anhaltens-
des Bestreben gefaßt werden.

2. Daß das Schöne Mannigfaltigkeit müsse füh-
len lassen, ist auch leicht zu begreifen. Was ein-
fach oder ohne Theil ist, kann wol auf die Empfin-
dung aber nicht auf die Vorstellungskraft wirken.
Was aber bloß Menge der Theile hat, ohne Ver-
schiedenheit, kann kein Nachdenken, kein Verweis-
sen der Vorstellungskraft bey dieser Menge veran-
lassen, weil die Theile nichts verschiedenes haben;
die bloße Anzahl derselben hat keinen Reiz für die
Phantasie, die sie nicht beschäftigen kann. Denn
so bald sie einen gefaßt hat, hat sie zugleich alle ge-
faßt.

faßt. Aber wo Mannigfaltigkeit da ist, da würde jeder Theil etwas zum Ganzen. Man wird in eine angenehme Ueberraschung gesetzt, zu sehen, wie so vielerley Dinge, doch nur ein Ding ausmachen. Damit aber das Mannigfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin seyn. Diese wirken Faßlichkeit in der Menge (*).

(*) S.
Ordnung.

3. Von diesem Mannigfaltigen muß kein Theil besonders und für sich rühren; weil er die Faßlichkeit des Ganzen hindern würde, indem er die Kraft der Aufmerksamkeit auf sich zöge. Darum muß, in Absicht auf die Größe der Theile, jeder ein gutes Verhältniß zum übrigen haben; und in andern Absichten z. E. Form, Farbe und anderer in die Sinnen oder Phantasie fallenden Eigenschaften, gute Uebereinstimmung oder Harmonie. Wo die Menge kleiner Theile groß ist, da müssen sie in größern Gruppen zusammenhangen, damit man nicht das kleinste mit dem Ganzen, sondern mit dem Haupttheil, davon es ein Glied macht, zu vergleichen habe. Alles dieses ist in andern Artikeln weiter ausgeführt worden (*). Dieses erlaubt uns die Eigenschaften des Schönen hier bloß anzuzeigen, ohne die Sachen weitläufig auszuführen.

(*) S.
Ebenmaaß
Erster
migkeit;
Schöb;
Gruppe;
Harmonie.

Wo alle diese Eigenschaften sich zusammen finden, da ist Schönheit: Aber darum noch nicht jene paradiesische oder himmlische Schönheit, deren Genuß Glückseligkeit ist. Das Schöne, dessen Eigenschaften wir angezeigt haben, erweckt Wohlgefallen; aber es bleibet in der Phantasie und berührt das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche. Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran. Virtuosen von der leichtern Art, die gleichsam von Dämpfen und Lust leben, und auch von bloßem Hauch der Lust in Bewegung gesetzt werden, sprechen oft mit Entzücken von dieser Schönheit; die Täuschung macht sie schon felig.

Im Grund ist dieses Schöne nur die äußere Form, oder das Kleid, in dem sowohl gute als schlechte Dinge erscheinen können. Es giebt ihnen noch keinen inneren Werth, sondern dienet bloß die Aufmerksamkeit zu reizen, daß man mit Wohlgefallen auf diese schön bekleidete Dinge sieht.

Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Diese erweckt nicht bloß Wohlgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich ofte

der ganzen Seele bemächtigt, und deren Genuß Glückseligkeit ist. Wir begnügen uns die Art und das eigentliche Wesen dieser Schönheit nur an einem besondern Falle zu beschreiben, um ein sinnliches Bild davon zu geben, vermittelt dessen der Begriff dieser höhern Schönheit faßlich werde. Dieses Bild ist der Inhalt des folgenden Artikels.

Schönheit.

Daß die menschliche Gestalt der schönste aller sichtbaren Gegenstände sey, darf nicht erwiesen werden; der Vorzug den diese Schönheit über andre Gattungen behauptet, zeigt sich deutlich genug aus ihrer Wirkung, der in dieser Art nichts zu vergleichen ist. Die stärksten, die edelsten und die feeligsten Empfindungen, deren das menschliche Gemüth fähig ist, sind Wirkungen dieser Schönheit. Dieses berechtigt uns, sie zum Bild oder Muster zu nehmen, an dem wir das Wesen und die Eigenschaften des höchsten und vollkommensten Schönen anschauend erkennen können.

Gelinget es uns die Beschaffenheit dieser Schönheit zu entwikkeln, so haben wir eben dadurch zugleich den wahren Begriff der höchsten Schönheit gegeben, die das menschliche Gemüth zu fassen im Stand ist.

Bei der großen Verschiedenheit des Geschmacks und allen Widersprüchen die sich in den Urtheilen ganzer Völker und einzelner Menschen zeigen, wird man nach genauerer Untersuchung der Sache finden, daß jeder Mensch den für den schönsten hält, dessen Gestalt dem Aug des Beurtheilers den vollkommensten und besten Menschen ankündigt. Können wir dieses außer Zweifel setzen, so werden wir auch etwas Gewisses von der absoluten Schönheit der menschlichen Gestalt anzugeben im Stande seyn.

Gar viel besondere Bemerkungen über die Urtheile von Schönheit, beweisen den angegebenen allgemeinen Satz. Nach aller Menschen Urtheil sind erkannte physische Unvollkommenheiten des Körpers der Schönheit entgegen. Plumpe, zu schnellen und mannigfaltigen Bewegungen unrichtige Glieder, ein abgefallener schwacher Körper, Steifigkeit in Gelenken, kurz, jede Unvollkommenheit, die die Verrichtungen, die jedem Menschen nöthig sind, schwer oder unmöglich machen, ist auch, nach dem allgemeinen Urtheil der Menschen, ein Fehler gegen die Schönheit. Daß diese Begriffe überhaupt in unser Urtheil über Schönheit einfließen, ist ferner daraus offen-

offenbar, daß die weibliche Schönheit andre Verhältnisse der Gliedmaassen erfordert, als die männliche. Auch der unachtsamste Mensch empfindet es, daß das männliche Geschlecht zu schwerern, unheimlichen, kühnern Verrichtungen geboren ist, als das weibliche, und eben daher entsteht das Gefühl, daß zartere Gliedmaassen, die etwas weicherer haben, zur weiblichen, und stärkere, etwas dauerhaftere und kühnere angehende, zur männlichen Schönheit gehören. Auch das Verschiedene in der Schönheit des Kindes, des Jünglings und des Mannes, das gewiß alle Menschen empfinden, bestärkt dieses. Ein Kind, es sey von dem einen, oder andern Geschlecht, das die Bildung des reifen Alters hätte, würde für häßlich gehalten werden. Offenbar nicht deswegen, daß die Gestalt der Erwachsenen in der Größe des Kindes unangenehm sey. Der Maler bildet sie uns noch kleiner vor und sie bleibt schön; also deswegen, weil das Aeußere mit dem innern Charakter, nicht übereinkommt, weil das Kind zu dem, was es seyn soll, solche Gliedmaassen nicht braucht.

Ueberhaupt also wird nach der allgemeinen Empfindung dieses nothwendig zur Schönheit erfordert, daß die Form des Körpers die Tüchtigkeit so wol des Körpers überhaupt, als der besondern Glieder zu den Verrichtungen, die jedem Geschlecht und Alter natürlich sind, ankündige. Alles, was ein Geschlecht von dem andern, als der Natur gemäß erwartet, muß durch das Ansehen des Körpers versprochen werden, und die Gestalt ist die schönste, die hierüber am meisten verspricht.

Aber diese Anforderungen beruhen nicht bloß auf äußerliche Verrichtungen und körperliche Bedürfnisse. Je weiter die Menschen in der Vervollkommenheit ihres Charakters gekommen sind, je höher treiben sie auch die Forderungen dessen, was sie erwarten. Verstand, Scharfsinn, und ein Gemüthscharakter, wie jeder Mensch glaubt, daß ein vollkommener Mensch ihn haben müsse, sind Eigenschaften, die das Aug auch in der äußern Form zur Schönheit fordert. Ein weibliches Bild das Wollust athmet, dessen Gestalt und ganzes Wesen Leichtsinns und Muthwillen verrät, ist für den leichtsinnigen Wollustling, die höchste Schönheit, an der aber der gesetzmäßige und in dem Besitz seiner Geliebten mehr als muthwillige Wollust erwartende Jüngling, noch viel aussetzen würde.

Auch die Urtheile über die Häßlichkeit bestätigen unsern angenommenen Grundsatz. Was alle Menschen für häßlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermuthung, daß in dem Menschen, in dessen Gestalt es ist, auch irgend ein innerer Fehler gegen die Menschlichkeit liege, der durch äußere Mißgestalt angezeigt wird. Wir wollen der verwachsenen und ganz ungestalteten Gliedmaassen, die jedermann für häßlich hält, nicht erwähnen; weil es zu offenbar ist, daß sie überhaupt eine Untüchtigkeit zu nothwendigen Verrichtungen deutlich anzeigen; sondern nur von weniger merklischen Fehlern der Form sprechen.

Die Bildung eines Menschen sey im übrigen wie sie wolle, so wird jedermann etwas häßliches darin finden, wenn sie einen jörnigen Menschen verrät: oder wenn man irgend eine andre herrschende Leidenschaft von finsterner übelthätiger Art darin bemerkt, und keine Gestalt ist häßlicher, als die, die einen ganz widersinnigen, mürrischen, jeder verkehrten Handlung fähigen Charakter anzeigt. Aber auch darin richtet sich das Urtheil, oder der Geschmack, nach dem Grad der Vervollkommenheit, auf den man gekommen ist. Unter einer Nation, die schon zu Empfindungen der wahren Ehre und zu einem gewissen Adel des Charakters gelangt ist, ist das Gepräge der Niederträchtigkeit, das man bisweilen tief in die Physiognomie eingedrückt sieht, etwas sehr häßliches; aber es wird nur von denen bemerkt, die jenes Gefühl der Würde und Hoheit besitzen.

Vielleicht möchte jemand zweifeln, daß jede Schönheit der Gestalt etwas von innerlicher Vollkommenheit oder Güte, oder jede Häßlichkeit etwas von dem Gegentheil anzeige. Wir müssen diesen Punkt näher erwägen.

Jede Schönheit ist eine gefällige Gestalt irgend einer wirklichen Materie, das ist, sie haftet in einem in der Natur vorhandenen Stoff. Dieser, wenn er auch leblos ist, hat seine Kraft, das ist, er trägt das Seinige zu den in der Natur beständig abwechselnden Veränderungen bei, und hat seinen Antheil an dem, was in der Welt Gutes oder Böses geschieht, kann folglich nach der besondern Art seiner Wirksamkeit, (nach den eingeschränkten menschlichen Begriffen zu reden) unter gute oder böse Dingen gehören. Ich getraue mir die kühne Vermuthung zu wagen, daß jede Art der Schönheit in dem Stoff darin sie haftet, etwas von Vollkommenheit oder Güte anzeige.

Aber

Aber wir wollen ohne uns auf Hypothesen und Speculationen zu verlassen, den angeführten Zweifel, ob innere Gütrefflichkeit und Verderbnis, sich durch äußere Schönheit und Häßlichkeit ankündigen, aus unabweisbaren Erfahrungen, aufzulösen suchen.

Es kann gar nicht geläugnet werden, daß es verständige und unverständige; scharfsinnige und einfältige, gutherzige und boschaste, edle, hochachtungswürdige und niedrige, recht verworfene Phisionomien gebe, und daß das, was man aus der äußeren Gestalt von dem Charakter der Menschen urtheilet, nicht bloß aus den Gesichtszügen, sondern aus der ganzen Gestalt geschlossen werde. Die unläugbaren Beispiele, da entscheidende Züge des Charakters sich von außen zeigen, sind völlig hinlänglich die Möglichkeit zu beweisen, daß die Seele im Körper sichtbar gemacht werde. Eben so unläugbar ist auch dieses, daß das, was in der äußeren Gestalt gefällt, niemals etwas von dem inneren des Menschen anzeigt, was Mißfallen erweckt, es sey denn, daß dieses aus Irrthum oder Vorurtheil entstehe, wie wenn z. B. einer zärtlichen aber etwas schwachen Mutter die edle Kühnheit im Charakter ihres Sohnes mißfiel, ob sie gleich den Ausdruck derselben in der Gestalt mit großem Wohlgefallen sieht. Dergleichen Ausnahmen schränken die Allgemeinheit des Satzes, daß hier auch das Zerkene gefalle, so oft die bezeichnete Sache gefällt, nicht ein.

Also kann die äußere Gestalt, den inneren Charakter des Menschen ausdrücken, und wenn es geschieht, so hat das Wohlgefallen, das wir an dem inneren Werth des Menschen haben, den stärksten Antheil an der gefälligen Wirkung, die die äußere Form auf uns thut; wir schätzen das an der äußeren Gestalt, was uns in der inneren Beschaffenheit gefällt. Wir sehen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Wirksamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter den Rosen der Wangen

Sehn wir ein höheres Licht ein helleres Schönes hervorgehen. (*)

(*) Die
Eindrücke
11. Ges.

Noch ehe sich der Mund öffnet, ehe ein Glied sich bewegt, sehen wir schon, ob eine sanftere oder lebhaftere Empfindung jenen öffnen, und diese bewegen wird. In der vollkommensten Ruhe aller Glieder, bemerken wir zum voraus, ob sie sich geschwind

oder langsam, mit Anstand, oder ungeschickt bewegen werden.

Hier können wir von der bloßen Möglichkeit der Sache auf ihre Wirklichkeit schließen; weil sie allen übrigen wohlthätigen Veranlassungen der Natur vollkommen gemäß ist. Es war notwendig, wenigstens heilsam, den Menschen ein Mittel zu geben, Wesen seiner Art, mit denen er notwendig in Verbindung kommen mußte, und die so sehr kräftig auf seine Glückseligkeit wirkten, schnell kennen zu lernen. Die Seelen der Menschen sind es, die unser Glück oder Unglück machen, nicht ihre Körper. Also mußten wir ein Mittel haben, diese schnell zu erkennen, zu lieben, oder zu scheuen. Schneller, als durch das Anschauen der sichtbaren Gestalt, konnte es nicht geschehen. Da dieses möglich war, warum sollten wir länger daran zweifeln, daß der Körper nichts anders, als die sichtbar gemachte Seele, der ganze sichtbare Mensch sey? Kann es einem verständigen Menschen zweifelhaft seyn, daß die Natur durch die höchst liebliche und einnehmende Gestalt, die der Kindheit eigen ist, Wohlwollen gegen dieses Hülf- und Gunstbedürftige Alter, habe erwecken wollen? Hat sie nicht so gar in die sichtbare Gestalt der Thiere etwas gelegt, das den Verständigen vor ihnen warnt, oder sie suchen macht?

Freilich ist ein Mensch scharfsinniger, als der andere, in der äußeren Form zu sehen, was er sehen sollte. Die Gewohnheit, in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen, als aus seinem Ansehen zu urtheilen, hat den angeborenen Instinkt, ihn aus dem äußerlichen Ansehen zu schätzen, sehr geschwächt; und wir sind überhaupt in unserer Denkart und in unseren Sitten, so vielfältig über die Schranken der Natur herausgetreten, daß unser Urtheil über Menschen, und unsre Ansprüche auf sie notwendig in vielen Stufen willkürlich sind. Wenn aber diesem zufolge das Ideal, das sich jeder von dem vollkommenen Menschen macht, von dem wozu die Natur ihn hat machen wollen, abweicht, so werden notwendig unsere Urtheile über die äußere Gestalt, in manchen Punkt unrichtig seyn.

Aber so sehr ist der Instinkt den ganzen Werth des Menschen aus dem Ansehen zu beurtheilen; nicht überall geschwächt, daß nicht selbst die ungerübte Jugend, sich desselben oft glücklich bediente. Wie oft ist nicht ein einziger Blick eines unerfahrenen, aber durch

ihm doch sagen, was sie ausdrücken müsse, und wie verschieden der Charakter der weiblichen Schönheit, von dem, der der männlichen eigen ist, seyn müsse. Wir können ihm sagen, daß er die höchste Schönheit nur in dem reifen männlichen Alter antreffen werde, in welchem jedes der beyden Geschlechter die höchste Stärke aller natürlichen Fähigkeiten erreicht. Wir können ihm ferner versichern, daß die männliche Gestalt nicht vollkommen schön seyn könne, wenn sie nicht die Begriffe von voller Gesundheit und Leibesstärke, von Läßigkeit zu mannigfaltigen Bewegungen der Gliedmaßen; von Verstand, Muth und Kühnheit, doch ohne Wildheit, und von Wohlwollen, ohne Schwachheit, erweket. Von der weiblichen Schönheit könnten wir ihm sagen, daß sie nothwendig die Vorstellung von Sanftmuth und Gefälligkeit; das Gefühl von der nicht mehr kindischen, sondern dem reifen Alter zukommenden Zartheit, oder Schwachheit, die vorförendes Wohlwollen erweket; die Empfindung von Zärtlichkeit und Ergebenheit des Gemüthes, ohne Schwachheit und andren dem schönen Geschlechte wesentlichen Eigenschaften, ausdrücken müsse.

Wir können ferner aus jenem Schlusse noch diese wichtigen praktischen Folgen für den Künstler herleiten, daß zwey Dinge erfordert werden, um sich ein wahres Ideal der vollkommenen Schönheit zu bilden; erstlich vollkommen richtige und der Natur gemäße Begriffe von der Vollkommenheit des männlichen und weiblichen Charakters, und von allen äußern und innern Eigenschaften, die den vollkommenen Mann, und das vollkommene Weib ausmachen; zweitens, ein Aug und eine Seele, die fähig seyen, jeden Zug und jedes Lineament der Form, das jene Eigenschaften wirklich anzeigt, zu sehen, und seine Bedeutung zu fühlen. Hat er denn bey diesen natürlichen Fähigkeiten das Glück gehabt, ofte fürtreffliche Menschen von beyden Geschlechtern zu sehen, und besitzt er sonst die übrigen nöthigen Kunsttalente; alsdenn ist er im Stande ein wahres Ideal der vollkommensten Schönheit zu bilden, und das Bild selbst durch seinen Pinsel, oder Meißel und sichtbar zu machen, und dieses wird alsdenn das höchste und erste Werk aller schönen Künste seyn.

(†) Mengs in dem kleinen, aber fürtrefflichen Werk über die Schönheit und über den Geschmack in der Mah-

Es war ein vergebliches Unternehmen, wenn wir die Zergliederung der Schönheit, zu vermehrtem Unterrichte des zeichnenden Künstlers weiter treiben wollten. Wer indessen glaubet, daß ihm diese Zergliederung noch dienlich seyn könnte, den verweisen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen die Mengs und Winkelmann hierüber gemacht haben (†). Die Hauptsach ist, daß der Künstler sich bemühe, edle und richtige Begriffe von menschlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuren und Zeichen derselben, überall in der Bildung der ihm vorkommenden Menschen, in den Werken der größten Künstler und besonders in den besten Werken der griechischen Kunst aussuche, wol bemerke, und dem Aug richtig einpräge. Aber bey dem Studium der Antiken muß der Künstler wol merken, daß die griechischen Künstler nicht allemal auf absolute Schönheit gearbeitet, sondern ofte bloß das Ideal eines besondern Charakters haben darstellen wollen, und daß sie ofte der Größe und Höheit, etwas von der eigentlichen menschlichen Schönheit ausgehort, oder es dabey wenigstens aus der Acht gelassen haben. Darum muß er nothwendig die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antiken verbinden.

Ich komme wieder auf die allgemeinere Betrachtung der Schönheit zurück. Wenn von allem sichtbaren Schönen, die menschliche Gestalt das schönste ist, und wenn diese Schönheit außer der Annehmlichkeit der Form, die von Mannigfaltigkeit, Verhältniß und Anordnung der Theile herkommt, und dadurch dem Auge schmeichelt, noch das Gefühl von innerer Vollkommenheit und Güte erweket, deren Kleid die äußere Gestalt ist, so können wir uns daher ein allgemeines Ideal von der Schönheit überhaupt bilden. Sie wird durch bloß sinnliche Annehmlichkeit die äußern Sinne, oder die Einbildungskraft reizen, und die Aufmerksamkeit an sich locken, bey näherer Betrachtung aber wird sie durch innerliche, dem schönen Stoff inhästende Vollkommenheit, den Verstand reizen, und ihm lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit, empfinden lassen, an denen ein denkendes Wesen hohes Wohlgefallen hat; denn wird sie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen; sie wird einen Werth, eine

leren; Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums.

eine auf Seeligkeit abziehende Würksamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für sie erfüllt. Sie ist also gerade das, dessen Genuß uns von allen Seiten her auf einmal beseeliget, weil Sinnen, Einbildungskraft, Verstand und Herz zugleich ihre Nahrung daran finden. In welchem Werke der Natur oder der Kunst wir diese dreifache Kraft, die Sinnen, den Verstand und das Herz einzunehmen antreffen, dem können wir vollständige Schönheit zuschreiben; und die Wirkungen der vollkommenen Schönheit sind dieselben, wie verschieden auch sonst die Art des schönen Gegenstandes seyn mag. Wenn wir die Statue eines fürerflichen Mannes von Phidias gearbeitet, betrachten könnten, so würden wir eben das dabei empfinden, was wir bey den vorzüglichsten patriotischen Reden des Cicero fühlen, nur mit dem Unterschied, das dort das Aug, hier das Ohr der Vollmetscher ist, der uns die Schönheit empfinden macht. Dort wird das Aug von einer höchst edlen, harmonischen Form, durch tausend liebliche Eindrücke geschmeichelt, hier vernimmt das Ohr einen höchst mannigfaltigen Wohlklang. Aber Verstand und Herz werden in beyden Fällen gleich gerührt. In beyden sehen wir einen Menschen von hohem edlen Geiste, von scharfem Verstand und höchstrichtiger Urtheilskraft; von einem großen Herzen, das die edelsten Neigungen und die wohlthätigsten Bestimmungen an den Tag legt. In beyden Fällen finden wir unter dem Genuß des süßesten Vergnügens, daß unser Geist und Herz sich mit innigstem Bestreben empor heben, größer zu denken und zu empfinden; und in beyden Fällen finden wir uns mit Hochachtung und Liebe für den schönen Gegenstand erfüllt.

Der Künstler kennt die wahre Schönheit nicht, dessen Werk, wie lieblich und einschmeichelnd auch das darin seyn mag, was die Sinnen und die Einbildungskraft schmeichelt, nicht zugleich auch den Verstand und das Herz einnimmt. Es ist, wie Ixions Juno, nur eine aus Dünsten gebildete Schönheit, eine bloße Larve, die nur so lange gefällt, als die Täuschung eines Traumes dauern kann. Die bloße Phantasie des Künstlers, wäre sie so lieblich, wie der schönste Frühlingstag, reicht nicht hin ein Werk von wahrer vollständiger Schönheit zu machen; es wird immer eine bloß schöne Form seyn, deren Wirkung sich auch nicht über die Phantasie hinaus erstreckt. Die vorzüglichsten Werke dieser Art die-

nen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlohrnen Stunden. Mit Werken von wahrer innern Schönheit verglichen, sind sie bloße Zierrathen.

Darum, o Jüngling! dem die Natur ein feines Gefühl für die Schönheit der Form, eine lachende Phantasie gegeben hat, befeißige dich die Schönheit höherer Art kennen und fühlen zu lernen, damit du den schönen Formen, die dein feiner Geschmak entwirft, auch schöne Seelen einflößen könneest. Wie wenig hilft dir eine schöne Einkleidung, eine reizende Schreibart, wenn du dem Verstand und dem Herzen nichts zu sagen hast? Wie wenig die feinste Zeichnung, wenn du nichts, als leere Zierrathen darzustellen vermagst? Warum solltest du dich begnügen schöne Larven zu machen, die das Aug nur so lang reizen, bis man gewahr wird, daß kein Gehirn darin ist? Warum solltest du deine Ruhmbegierde darauf einschränken, daß du vermittelst deiner Werke nur denn ein Gesellschafter der Verständigen und Weisen sehest, wenn diese von der Höhe, worauf sie stehen, heruntersteigen; um sich zur Erholung an leichtern, weit unter ihnen liegenden Dingen zu beschäftigen, und zu scherzen, da du im Stande bist, sie auch denn, wenn sie sich in ihrem Stand und Range zeigen, nach deiner Gesellschaft begierig zu machen? Was würdest du von dem Menschen denken, der sich begnügte der Lustigmacher eines Fürsten zu seyn, da er sein Freund, sein Rath, oder sein Minister seyn könnte?

Vornehmlich aber hüte dich vor der Schmach, die Kinder deines Genies bloß zum Wuthwillen in Stunden der Trunkenheit, mehr gemißbraucht, als gebraucht zu sehn. Dies würde geschehen, wenn du ihnen bloß die unzüchtigen Reize einer Buhldirne gäbest, die jeder leichtsinnige Kopf in seiner Ausgelassenheit zu mißbrauchen sich berechtigt hält. Hast du nicht bemerkt, daß Männer von einiger Würde, wenn sie sich in einer Stunde des Laumels vergesessen, und zum Umgang einer reizenden Dirne erniedriget haben, sie durch eine Hinterrhür entlassen, so bald bessere Gesellschaft sich zeigt, und daß sie sich so gar schämen, die niedrige Gesellschafterin öffentlich von sich zu lassen? Und du wolltest die Kinder deines Genies einer solchen Schmach aussetzen?

Darum scheue dich deine Werke neben den Schriften eines Cerebions hinter dem Vorhang gesetzt zu sehn, und trachte nach der Ehre ihnen auf dem

vor jedermanns Augen stehenden Tischen großer Männer neben Cicero, Horaz, Rousseau oder Haller, einen Platz zu verschaffen. Zu dieser Ehre wirst du gelangen, wenn du, nicht die blendenden Reizungen einer schlüpfrigen Venus, sondern die höhern Reize einer Liebe und Hochachtung zugleich einflößenden Person, dir zum Muster der Schönheit vorsezen wirst.

Schraffirung.

(Zeichnende Künste.)

In Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden nennt man die nebeneinandergesetzten, sich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrückt werden, Schraffirungen.

Weil die Schatten gemeiniglich von der dunkelsten Stelle gegen das Hellere nach und nach schwächer werden; so werden bey den Schraffirungen die Striche auch so gemacht, daß sie vom Dunkelsten gegen das Helle allmählig feiner werden und zuletzt in die feinsten Spizen auslaufen. Starke Schatten werden durch breitere, und schwache durch schmalere oder feinere Striche ausgedrückt.

Die Schraffirung ist einfach, wenn auf einer Stelle die Striche parallel neben einander laufen; doppelt wenn sie sich durchkreuzen. Im ersten Falle erscheint das Weiße oder Helle zwischen zwey Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Fall aber wird der helle Grund zwischen den Schraffirungen in kleine, gerade, oder verschobene rautenförmige Vierecke eingetheilt. Die letztere Art hat etwas angenehmeres und weicherer, als die erstere, die deswegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird.

Es giebt auch eine Schraffirung, da das Weiße zwischen den Strichen noch mit ganz kleinen abgesetzten Strichen, zu Verstärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Eine gute Schraffirung erfordert nicht nur freye, dreiste Striche, wie sich mancher junge Zeichner oder Kupferstecher einzubilden scheint; sondern überhaupt eine sehr sorgfältige Behandlung, die die Frucht eines genauen Nachdenkens und feinen Gefühls ist.

Erstlich kommt viel darauf an, wie die Striche laufen, ob sie aufwärts, oder unterwärts, ob sie viel oder wenig gebogen seyen, weil dieses sehr viel

be trägt, die höhere, oder flächere Rundung, und die wahre Gestalt der Körper auf die natürlichste Weise darzustellen. Die besten Meister sehen allemal darauf, daß ihre Schraffirungen so laufen, wie die Ansicht des Theiles, der damit schattirt wird, und die abwechselnden Krümmungen es zum natürlichsten Ausdruck erfordern, bald in einförmigen Bogen, bald wellenförmig oder sich schlängelnd. So wie z. B. bey einem in Falten liegenden Gewande, die Faden des Gewebes in ihren verschiedenen Krümmungen laufen, so ändert auch ein Zeichner die Wendungen seiner Schraffirungen ab, selbst da, wo eigentlich kein Faden zu merken ist, wie in der Haut des menschlichen Körpers, wo man sich doch allemal etwas, dem Faden des Gewandes ähnliches, vorzustellen pflegt.

Zweitens kommt das Harte und Weiche der Schatten, das von der Wahrheit oder Richtigkeit derselben ganz verschieden ist, größtentheils auf das engere oder weitere Schraffiren, auf die Stärke und Schwäche der Striche an. Nichts ist härter und unangenehmer, als etwas fernhafte, dabey kurz abgesetzte Schraffirungen. Ganz feine und sehr enge einfache Schraffirung, hat etwas weichliches, daher sehen in einigen Kupferstichen von Albrecht Dürer, der, wie alle Kupferstecher der ersten Zeit, so fein zu schraffiren pflegte, alle Gegenstände so aus, als wenn sie mit feinem Seidenpapier überzogen wären. Ganz feine und zarte Striche zwischen starken und eng an einanderstehenden, verursachen etwas glänzendes, das für den Ausdruck der feinsten Haut der Gesichter doch zu glänzend ist. Die Stärke der Striche muß sich nicht nach der Stärke, oder Dunkelheit der Schatten, sondern nach der Größe der Masse, die der Schatten ausmacht, richten.

Wir zeigen hier bloß einige Hauptpunkte an, ohne uns weiter darüber einzulassen, weil es ohne merkliche Schwerefälligkeit nicht möglich ist, dergleichen Dinge ausführlich zu beschreiben. Der größte Theil der Kunst des Kupferstechens kommt auf den guten Geschmack der Schraffirungen an, weil die Harmonie des Ganzen meistens davon abhängt. Daher es für die Aufnahme der Kunst zu wünschen wäre, daß ein Meister derselben diese Materie behandelte. Für junge Künstler war es nöthig, daß man neu herausgekommene Kupferstiche in eigenen Wochen- oder Monatsschriften mit der genauen

Critik

Critik beurtheilte, wie in einigen französischen Schriften die Schreibart und die grammatische Richtigkeit des Ausdrucks neuer Bücher beurtheilt werden. Noch nützlicher wäre es, wenn die verschiedenen Akademien der zeichnenden Künste, sich angelegen seyn ließen, durch solche critische Beurtheilungen, der so häufig herauskommenden Kupferstiche, den jungen Künstlern an die Hand zu gehen.

Schreibart; Styl.

(Schöne Künste.)

Man pflegt in den Werken des Geschmacks die Materie, oder die Gedanken von der Art sie vorzutragen, oder darzustellen, zu unterscheiden, und das letztere den Styl, oder die Schreibart zu nennen. Aber es ist schwer genau zu bestimmen, was in jedem Werk zu den Gedanken, oder zur Schreibart gehöre, und daher auch schwer zu sagen, worin eigentlich die Schreibart bestehe. Daß beym Schriftsteller nicht bloß der Ausdruck, oder die Wörter, ihre Verbindung, ihr Ton und die daraus zusammengesetzten längern oder kürzern Einschnitte und Perioden, sondern auch ein Theil der Gedanken zur Schreibart gerechnet werden müsse, wird jedermann zugeben; und eben so rechnet man zum Styl des Malers nicht bloß seine besondere Art der Zusammensetzung, Zeichnung und Farbengebung, sondern auch etwas von dem Materiellen des Gemäldes.

Da mir nicht bekannt ist, daß sich jemand die Mühe gegeben habe, das, was in allen Werken der Kunst eigentlich zur Schreibart gehöret, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, so will ich versuchen, es hier zu thun. Die Sache scheint um so viel wichtiger, da jedermann empfindet, wie sehr viel in Werken des Geschmacks auf die Schreibart ankomme, und wie wesentlich es für den Künstler sey, eine gute Schreibart in seiner Gewalt zu haben. Aber wie kann man ihm zur Erlangung derselben den Weg zeigen, so lange man nicht recht weiß, was die Schreibart ist?

In dem der Künstler ein Werk fertigsetzt, bemühet er sich, gewisse Vorstellungen, die er hat, das ist, einen gewissen Gegenstand, andern darzustellen. Indem er aber dieses thut, schildert er in dem Gegenstand auch sich selbst, die ihm eigenthümliche Art die Sachen anzusehen, zu begreifen und zu empfin-

den, oder wenigstens die, die ihm bey der Arbeit nach seiner Gemüthsstimmung eigen ist. Das besondere Gepräge, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden, Gemüthsstimmung des Künstlers eingedrückt worden, scheint das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet. Das Wesentliche der Materie, wird dadurch nicht verändert, sondern nur das Zufällige. Wenn viel Menschen zugleich über einen Vorfall lachen, so drückt jeder die Empfindung der Lust aus, die wesentlich bey allen dieselbe ist; aber jeder lacht in seinem eigenen Styl, der von dem bloß sanften ruhigen Lächeln, bis zum vollen Ausbruch des Gelächters mancherley Schattirung annehmen kann. Dieses wird uns auf die Spuhr führen die verschiedenen zufälligen Eigenschaften eines durch die Kunst dargestellten Gegenstandes, die zum Styl des Werks gehören, von dem Wesentlichen zu unterscheiden. Wir werden uns aber hier hauptsächlich auf die Schreibart im engern Sinne, wie sie sich in den Künsten der Rede zeigt, einschränken, und können uns dieses Mittels den gegenwärtigen Artifel nicht über die Schranken der Größe auszubähen, um so viel zuverlässlicher bedienen, da sich das, was von dieser Schreibart, als der wichtigsten Art des Stils, gesagt wird, leicht auf andre wird anwenden lassen.

Hier haben wir nun vor allem andern zu untersuchen, was für Dinge in den Werken der redenden Künste, zur Schreibart gehören, und als Eigenschaften derselben anzusehen seyen.

Um dieses zu erforschen, wollen wir uns vorstellen, daß mehrere Menschen zugleich eine Scene, einen Vorfall, oder eine Begebenheit ansehen, und daß jeder der Zuschauer daher Gelegenheit nehme, das was er gesehen hat, zu beschreiben. Wir würden also in kurzem verschiedene Schriften von einem Inhalt zu lesen bekommen, die sich aber vielfältig durch die Schreibart von einander auszeichnen.

Wir müssen aber, um in diesen Schriften einen Inhalt zu haben, damit uns das Charakteristische der Schreibart deutlicher werde, voraussetzen, daß jeder den Stoff erzählend behandle, und zur Hauptabsicht habe, seinen Leser von dem, was er gesehen hat, zu unterrichten. Denn wo sich etwa ein sehr empfindsamer, und leichte feuerfangender Dichter, unter diesen Zuschauern befände, den die

Scene in die Begeisterung der Ode versetzte, so würde sein Stoff nicht der seyn, den die andern bearbeiten, und wir würden desto mehr Nähe haben, aus Vergleichung seines Werks mit den übrigen, das herauszufinden, was zur Schreibart gehört.

Hier können wir nun sogleich einiges bestimmen, was offenbar zur Materie und nicht zur Schreibart gehört. Denn wenn wir zu dieser nur das zählen, was von dem besondern Charakter des Verfassers herrühret, so kann das Materielle, das dem Orte, wo er gestanden hat, zuzuschreiben ist, nicht hieher gehören. Der, welcher die ganze Scene übersehen hat, konnte mehr davon sagen, als der sie nur halb gesehen hat. Daß dieser die Sache nicht so vollständig, als jener erzählte, kommt nicht von seinem Charakter, sondern von seiner Stellung her; und der erstere, der nun ausführlich ist, würde es auch nicht seyn, wenn er, auch mit Beibehaltung seines Charakters, an dem Platz des andern gestanden hätte.

Diese und mehr ähnliche Umstände, die man sich an dem zum Beyspiel gewählten Bilde geschwinder vorstellen kann, als sie sich beschreiben lassen, führen uns auf die Spuhr, was man zu überlegen habe, um von dem Materiellen, oder von den Gedanken das, was zum Wesentlichen der Sache und das was bloß zur Schreibart gehört, richtig zu unterscheiden.

Es ist kaum möglich hierüber besondere Grundsätze anzugeben; und wir müssen uns mit einem einzigen allgemeinen begnügen, davon doch nur die scharfsinnigsten Beurtheiler einen sichern Gebrauch machen können, weil die Sache an sich selbst schwer ist.

Wer also bey jedem Schriftsteller das, was zu seiner Schreibart gehört, es liege in den Gedanken, oder in dem Ausdruck, von dem, was nicht Schreibart ist, unterscheiden will, der suche vor allen Dingen die Art des Inhalts, die Absicht des Verfassers, folglich auch den Standort und Gesichtspunkt aus denen er seinen Stoff angesehen hat, genau zu fassen. Hernach überlege er bey jedem Gedanken und Ausdruck, ob er so wesentlich zur Sache gehöre, oder so natürlich damit verbunden sey, daß jeder Schriftsteller von Genie, Nachdenken und richtiger Urtheilskraft (dann diese werden bey jedem vorausgesetzt) der jene Absicht gehabt, und aus je-

nem Standorte die Sache angesehen hätte, ihn würde haben finden oder bemerken können, oder ob er natürlicher Weise nur dem scherzhaften, oder dem witzigen, oder dem etwas boshaften, dem kaltblütigen, oder dem hitzigen Mann; kurz ob er nur dem Schriftsteller von irgend einem besonders ausgezeichneten Charakter, oder einer besondern Laune, habe einfallen können. Alles, was zum letztern Falle gehört, rechne er zur Schreibart; was aber zu diesem besondern nicht gehört, das rechne er zum Wesentlichen der Materie.

Wenn wir uns vorstellen Xenophon, Livius und Tacitus hätten einerley Stoff, die Erzählung von irgend einer Staatsveränderung zu behandeln, sich vorgenommen, und jeder hätte dabey die Hauptabsicht gehabt, seinen Lesern eine wahre und richtige Vorstellung von dem Vorfall und den Ursachen desselben zu geben; so werden wir leicht begreifen, daß jeder dieser drey Männer, nicht nur in seiner Art zu erzählen, sondern auch in Anordnung der Materien, in der Wahl der Umstände, in Einführung oder Weglassung der Personen, in Erzählung ihrer Handlungen, und Auführung ihrer Reden, seinem besondern Charakter gemäß, würde zu Werke gegangen seyn. Xenophon würde nur das Nöthige zum klaren und einfachen Begriff der Sache, und der natürlichsten Vorstellung derselben, ohne Leidenschaft, ohne uns für, oder gegen die Sache einzunehmen, erzählen. Livius würde seinem ernsthaften, pathetischen und mit altrömischer Würde befeideten Charakter zufolge, die Sache von der großen, wichtigen Seite vorgestellt, manchen kleinern Umstand weggelassen, manches ernsthafte Wort, seinen handelnden Personen in Mund gelegt haben; so, daß wir überall an den handelnden Personen, die Patrioten, oder die schlecht und eigennützig gesinnten Bürger, würden erblickt haben. Tacitus hätte außer den wesentlichsten Hauptsachen, vernehmlich solche Umstände gewählt, die uns tief in die Herzen der handelnden Personen hätten hineinschauen lassen, nicht um sie in ihrem öffentlichen Charakter, als Patrioten, oder Auführer, sondern, als gute oder schlechte Menschen zu erkennen; er würde einen Ausdruck gewählt haben, der uns gestiehetlich für, oder gegen die Personen hätte einnehmen sollen u. s. f. Also würden wir sowol in der Materie, als in der Form und in dem Ausdruck dieser drey Geschichtschreiber eines jeden besondern Charakter haben erkennen können.

nen. Dieses aber würde drey verschiedene Schreibarten verursachet haben.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Begriff von dem, was man eigentlich Schreibart nennt, überhaupt zu bestimmen.

Ehe wir uns in nähere Entwicklung dieses Begriffes einlassen, wollen wir anmerken, daß schon hieraus erhellet, was für Wichtigkeit die Schreibart nach dem verschiedenen Inhalt eines Werks haben könne, und was für einen besonderen Charakter sie in besondern Fällen vorzüglich anzunehmen habe.

Da überhaupt jede besondere Schreibart eine getreue Schilderung irgend eines besondern Gemüthscharakters ist, der Charakter der Personen aber, mit denen wir, besonders in der Jugend, am meisten umgehen, sehr viel zur Ausbildung unsers eigenen beiträgt, so läßt sich hier sogleich dieser allgemeine Schluß ziehen; daß Werke des Geschmacks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, schon bloß durch die Schreibart beträchtlichen Nutzen, oder Schaden, stiften können: und es ist zu wünschen, daß diese wichtige Wahrheit von unsern Dichtern, und Prosaisten, die für den Geschmak arbeiten, in ernstliche Ueberlegung genommen werde. Daß die Jugend, um nur ein Beyspiel anzuführen, durch gewöhnliches Lesen solcher Werke, deren Schreibart leichtsinnig, oder spöttisch, oder unnatürlich und gezeihrt, spitzfindig, melancholisch, menschenfeindlich ist, an Geschmak und übriger Denkungsart merklischen Schaden leiden würde, bedarf eben keines Beweises; allenfalls könnten vielfältige Erfahrungen ihn überzeugend darstellen. Es kommt also bey Werken des Geschmacks nicht bloß darauf an, ob die darin herrschende Schreibart an sich betrachtet, gut oder schlecht sey; es ist auch wol zu bedenken, was für einen Charakter sie habe. Denn schon durch diesen allein, kann ein Werk nützlich, oder schädlich werden. Das Lesen ist ein Umgang mit den Schriftstellern; ihre Schreibart hat auf die Leser die Wirkung, die der persönliche Charakter den sie ausdrückt, im wirklichen Umgang haben würde. Hieraus folget nun ganz natürlich, daß in Werken des Geschmacks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, so schön sie sonst in ihrer Art seyn mag, zu vermeiden ist. Ich gestehe deswegen, um ein besonderes Beyspiel anzu-

führen, daß ich mit Unwissen in einem Buche, das sich so allgemein verbreiten sollte, wie der deutsche Werfur, ein Gedicht über die Freigeisterei, in einem höchst leichtsinnigen Ton, und in eben solcher Schreibart gefunden habe. Wie konnte es irgend einem nachdenkenden Mann einfallen, eine wirklich ernsthafte Sache, (denn dergleichen scheint der Verfasser wirklich zum Zweck gehabt zu haben) in einer Schreibart zu behandeln, deren Charakter sich gleich durch die zwey ersten Verse ankündigt?

Ihr Bräderchen, laßt uns fein christlich leben;
Wir müssen doch uns einmal drein ergeben!

dergleichen Ungereinheiten und Unanständigkeiten dürfen eben nicht mit viel Worten gerüget werden; es ist völlig hinlänglich sie bloß anzuzeigen.

Es wäre zu wünschen, daß die twizigen Köpfe sich die Klugheit der alten Philosophen zum Muster vorstellten. Diese hatten einen Exoterischen Vortrag für das allgemeine Publikum, und er war vorsichtig, damit kein Anstoß gegeben würde: denn einen Esoterischen für eine kleine Anzahl auserlesener Zuhörer, die ohne Gefahr schon mehr vertragen konnten. In Schriften die für die kleine Zahl der Kenner geschrieben sind, hat es mit der Schreibart, wenn sie nur reizend genug ist, weniger Bedenklichkeit. Denn für Kenner kann etwas bloß belustigend seyn, was dem großen Haufen schädlich wäre. Man muß einen Unterschied zwischen den Personen machen, mit denen man spricht. Ein verständiger Mann erlaubt sich in einer Gesellschaft seines gleichen viel, und kann es sich ohne Bedenken erlauben, dafür er sich in andern Gesellschaften sorgfältig hüten würde. Warum soll man diese Klugheit nicht auch in Schriften beobachten?

Eine andere Art von Wichtigkeit hat die Schreibart zur Unterstützung der darin vorgetragenen Materie. Es sey, daß die Absicht des Schriftstellers auf Belehrung, auf Belustigung, oder Nährung gehe; so läßt sich leicht einsehen, daß die Schreibart sehr viel zu der Kraft des Inhalts beitrage. Man darf nur bedenken, was für einen ungemein großen Unterschied eines und eben desselben Gedanken, der Ton und die Wendung desselben in seiner Würfung hervorbringen. Wo man nicht gänzlich für spekulativen Unterricht schreibt, welche Art außer dem Gebieth der schönen Künste liegt, da muß nothwendig ein großer Theil der Würfung der Rede

von

von der Schreibart herrühren. Die Regel, welche Horaz für den rührenden Inhalt giebt:

— si vis me flere, dolendum est

Primum ipsi tibi.

Kann ohne alle Ausnahme auf jede Art des Inhalts angewendet werden. Der Lehrer, welcher den Charakter einer inneren Ueberzeugung, einer auf sein eigenes Herz wirkenden Kraft der Wahrheit in seiner Schreibart empfinden läßt, kann sicher seyn, nicht bloß den spekulativen Verstand zu überzeugen, sondern die Wahrheit auch wirksam zu machen; und wer durch seinen Stoff sanft, oder lebhaft vergnügen oder ergötzen will, hat den Endzweck schon zur Hälfte erreicht, wenn seine Schreibart den Charakter dieser Art des Vergnügens empfinden läßt. Darum bedarf es weiter keiner Erinnerung daß bey jedem Werke des Geschmacks besondere Sorgfalt auf die Schreibart zu wenden sey.

Wir wollen nun versuchen die verschiedenen zur Schreibart gehörigen Punkte etwas näher zu bestimmen. Hier entstehen also die Fragen: 1. wie wir in einem Werke von dem Materiellen, oder den Gedanken selbst, das, was zur Schreibart muß gerechnet werden, von dem übrigen unterscheiden sollen, und 2. was auch im Ausdruck als eine Wirkung der Schreibart anzusehen sey? Allgemein haben wir die Fragen vorher schon beantwortet. Wir wollen hier die gegebene Regel auf jeden der beyden Punkte besonders anwenden.

1. Man stelle sich bey jedem Werk die Materie, oder den Stoff desselben und den Zweck des Verfassers, so genau und bestimmt als es möglich ist, vor, und beurtheile jeden einzelnen Gedanken, jeden Begriff, um zu entdecken, ob er wesentlich zum Stoff und zum Endzweck des Verfassers gehöre, oder doch so natürlich damit verbunden sey, daß er jedem scharfsinnigen und nachdenkenden Verfasser, dem wir ihn keinen besonders ausgezeichneten Charakter, keine merckliche Laune zuschreiben, nothwendig oder natürlich eingefallen wäre. Ist dieses, so gehört er zum Stoff und nicht zur Schreibart; finden wir ihn aber von so besonderer Art, daß er mehr aus dem besondern Charakter des Verfassers, oder aus seiner

besondern Laune entstanden ist, so müssen wir ihn zur Schreibart rechnen. Beispiele werden dieses erläutern. Cicero sagt in seiner ersten catilinarischen Rede unter andern folgendes: „Da nun die Sachen so stehen, Catilina, so fahre fort, wie du angefangen; begieb dich endlich aus der Stadt; die Thore stehen dir offen, zieh heraus — Fähr auch alle deine Anhänger mit dir heraus, wenigstens die meisten davon. Reinige die Stadt — Unter uns kannst du nun nicht länger wohnen, das kann ich nicht ertragen, ich will und kann es nicht leiden (†).“ Das Wesentliche ist hier die ernstliche Mahnung, Catilina soll mit seinem Anhang aus der Stadt weichen; weil er nach dem, was von seinem Anschlag entdeckt worden, nicht weiter darin könne gelitten werden. Dieser Gedanken fließt natürlicher Weise aus dem vorhergehenden, und jeder Mann von Ueberlegung, der die Sache aus dem Gesichtspunkt angesehen hätte, aus dem der Consul sie sah, würde denselben gehabt haben. Aber die Nebengedanken: die Thore stehen dir offen; die Wiederholung: zieh heraus; der schimpfliche Vorwurf: reinige die Stadt; der letzte Zusatz — ich will und kann es nicht leiden, sind Gedanken der Schreibart, die aus dem besondern Charakter des Redners entstanden sind, der in allen seinen Reden etwas von diesem Ueberfluß der Gedanken zeigt. Dergleichen Zusätze zu dem Wesentlichen der Gedanken, und solche Nebenbegriffe, die nicht aus genauer Ueberlegung der Sachen entstehen, sondern in dem Charakter oder in der gegenwärtigen Gemüthsstimmung des Redenden ihren Grund haben, mischen sich meistens ohne sein Bewußtseyn unter die Hauptgedanken, und gehören deswegen zu seiner besondern Schreibart. Aufgeweckten und lustigen Personen kommen scherzhafte, lustige Nebenbegriffe, indem sie an die Hauptsache denken; dem ernsthaften etwas finsternen Manne fallen ernsthafte, auch wol verdrießliche Nebengedanken ein; dem Wollüstigen wollüstige, und so jedem andern solche, die seinem Charakter, oder der gegenwärtigen Laune gemäß sind. Diese Nebengedanken aber machen bey der Schreibart eine Hauptsache, aus. Daher kommt es, daß der spekulative, metaphysische Kopf die Hauptsache, die jeder andere

blos

(*) Quæ cum ita sint Catilina, perge quæ coepisti; egredere aliquando ex urbe; patent portæ, proficiscere. — Educ tecum etiam omnes tuos, si minus quam plurimos. Purga

urbem — Nobiscum versari jam diutius non potes; non feram, non patiar, non sinam.

blos würde genannt haben, durch Beywörter oder ganze Sätze, näher und genauer, als irgend ein anderer Schriftsteller bestimmt; daß der empfindsame Mann, Gedanken und Begriffe, die seinem gefühlvollen Herzen bey Gelegenheit der Hauptsachen eingefallen, mit einmischet; daß der witzige Kopf von sehr lebhafter Phantasie alles mit einer Menge sinnlicher Nebengedanken und kleinen Mahlereyen ausschmücket; daß der Mann von gerader und kalter Vernunft, mehr als alle andere bey der Hauptsache bleibt und nichts einmischet, als, was gerade zur Sache gehört; daß der pünktliche und etwas mißtrauische alles durch eine Menge Nebengriffe auf das Augstliche zu bestimmen sucht, — und mehr dergleichen Verschiedenheiten in dem was zu den Gedanken selbst gehört. Dieses ist so offenbar, daß wir nicht nöthig haben Beispiele darvon anzuführen.

Der Schwung und die Wendung der Gedanken, die einen wesentlichen Theil der Schreibart ausmachen, kommen von dem Temperament, von dem Stand und der Lebensart des Redenden. Ein feuriger hitziger Mann giebt den Gedanken einen lebhaften Schwung, ein feiner Hofmann, der gewohnt ist überall die gefällige und angenehme Seite der Sachen zu zeigen, und gleichsam immer nur auf den Zeeu zu gehen, wird auch allem, was er sagt, eine solche gefällige Wendung geben.

Ferner gehören die Einkleidung, Ordnung und Verbindung der Gedanken ebenfalls zur Schreibart. Wer mehr Verstand als Witz hat, trägt alles, so zu sagen, in seiner nackenden Gestalt vor; der, dessen Phantasie lebhaft ist, kleidet sie häufig in Bilder ein. Die Wahl dieser Bilder richtet sich wieder nach dem Charakter des Redenden, sind lustig, lieblich, von gemeinen, oder selteuern Dingen hergeholt, nach der Gemüthsbeschaffenheit dessen, der sie braucht. Und so ist es mit der Ordnung und Verbindung der Gedanken. Ein heller Kopf sucht natürliche Ordnung; ein hitziger verläumt sie ofte; ein etwas ängstlicher Mann sucht die pünktlichste Verbindung u. s. f. Hieraus nun ist offenbar genug, was man von den Gedanken in den Werken der redenden Künste zur Schreibart rechnen soll.

2. Was ist aber in den Worten und Redensarten Schreibart? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir nothwendig auf das Achtung geben, was die Worte, außer dem Bedeutenden, dem Sinn und dem Geiste, der in ihnen liegt, sonst noch an sich ha-

Zweyter Theil.

ben, daraus man auf die Sinnesart, den Charakter, die Laune des Sprechenden schließen kann. Und hier zeigen sich gleich mancherley Dinge von dieser Art; denn ein Wort und eine Redensart kann bey einerley Bedeutung edel, oder niedrig, anständig und schicklich, oder unanständig, gewöhnlich und also einigermaßen natürlich, oder gesucht und gelehrt; vergrößernd, oder verkleinernd; fröhlich oder finster, comisch oder tragisch; platt oder fein, u. s. f. seyn. Außer den einzeln Wörtern sind auch die Redensarten und die daraus gebildeten Sätze von verschiedenem Charakter. Sie können steif, gezwungen, vernachlässiget, weitschweifend, hart und holpericht, unbestimmt, u. s. f. oder fließend, leicht, kurz, wolbestimmt seyn, und noch auf verschiedene Weise ihre eigene Art haben. Kurz, der bloße Ausdruck kann eben so vielerley Charakter annehmen, als die Gedanken selbst. Dieses Charakteristische gehört nun alles zur Schreibart, die durch die Art des Ausdrucks so gut, als durch das besondere Gepräge der Gedanken, ihren eigenen Charakter bekommt.

Es wär ein völlig vergebliches Unternehmen, und würde sich am wenigsten hieher schiken, die verschiedenen Arten und Schattirungen des Styls beschreiben zu wollen; sie sind so mannigfaltig, als die Physionomien der Menschen selbst. So weit kann sich die ausführlichste Theorie der schönen Künste nicht einlassen.

Was aber bey dieser großen Mannigfaltigkeit der Schreibarten dazu gehöre, daß jede in ihrer Art gut, und einem Werke des Geschmacks anständig sey, und wodurch sie, von welchem Charakter sie sonst sey, schlecht und verwerflich werde, verdienet besonders erwogen zu werden. Es lassen sich auch viel gute und schlechte Eigenschaften derselben überhaupt angeben.

Da wir hier in enge Schranken eingeschlossen sind, so können wir die Sachen blos anzeigen, ohne sie weiter auszuführen. Es ist aber sehr zu wünschen, daß diese wichtige Materie von wahren Kennern etwas umständlich behandelt werde.

Unser Trachtens verdienet keine Schreibart gut genannt zu werden, wenn sie nicht folgende Eigenschaften hat. 1. Anstand, Schicklichkeit, oder überhaupt gut gestittetes Wesen; denn eine niedrige, pöbelhafte, ausschweifende, unsittliche Schreibart, ist offenbar dem guten Geschmak entgegen. Dieses

Ppp ppp

bes

bedarf keiner Ausführung. 2. Uebereinstimmung des Charakters mit dem Inhalte. Wenn dieser ernsthaft, fröhlich, rührend, traurig, von hoher Würde, oder von geringerem Rang ist u. s. w.; so muß der ganze Charakter der Schreibart, in Gedanken und Ausdruck, eben so seyn. Ernsthafte Sachen, mit scherzhaften Nebenbegriffen und einem leichtsinnigen Ausdruck vorgetragen, machen einen widrigen Gegensatz aus.

(*) S. Kraft.

3. Aesthetische Kraft, von welcher Art sie sey; (*) weil ohne sie die Schreibart trocken, matt und völlig leblos wird. Wo nicht aus der Schreibart entweder vorzügliche Verstandeskkräfte, oder eine schöne und lebhafte Phantasie, oder ein empfindsames Herz, oder gute Gesinnungen, hervorleuchten, da fehlt es ihr an Kraft, und sie erweckt gar bald Ueberdruß. Solche Werke gleichen den Geschickern ohne Physiognomie: wie wolgebildet sie auch sonst seyn mögen; so haben sie doch keine Kraft zu gefallen, weil es ihnen an der Seele fehlt. Es ist demnach eine Hauptmaxime zu Erreichung einer guten Schreibart, daß durch sie der Verstand oder die Phantasie, oder das Herz in beständiger Beschäftigung unterhalten werde. Die Art dieser Unterhaltung aber muß durch den Inhalt bestimmt werden. Spricht man von Empfindung, so muß auch die Schreibart herzlich, und weder witzig, noch tiefsinnig seyn. Ist die Erleuchtung des Verstandes die Hauptabsicht, so muß die Schreibart weder witzig noch empfindsam seyn. Einen gleichgültigen Inhalt mag man mit witzigen Einfällen beleben.

4. Auch ein gewisser Grad der Klarheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit und Richtigkeit, muß bey jeder guten Schreibart seyn. Die Rede gleicht einem Instrument, das zu einem genau bestimmten Gebrauch dienet: je genauer jeder kleinste Theil desselben sich zu dem Gebrauch schicket; je leichter man aus der Form seine Tüchtigkeit erkennt, je mehr gefällt es. Entdeckt man aber irgend etwas, das seinen Gebrauch unbequem macht; ist es da, wo es schneiden soll, nicht vollkommen scharf; da wo man es anfassen soll, nicht vollkommen zur Hand; sind überflüssige Theile daran, deren Absicht man nicht erkennt; oder ist etwas, das feste seyn soll, wankend; passen die Theile, die an einander schließen sollen, nicht fest auf einander u. s. f. so kann nur ein Pfuscher sich damit begnügen. So vollkommen, so reinlich, so richtig (*) jedes Werk der mechanischen Kunst seyn muß, so bestimmte, nett und klar,

S. S. Reinlichkeit; Richtigkeit.

muß auch jeder Gedanken und jeder Ausdruck, in der Rede seyn.

Die vierte Forderung betrifft so wol das Ganze eines Werks, als jeden einzelnen, größern, oder kleinern Theil. Denn jeder einzelne Satz kann Klarheit und Richtigkeit haben, und doch kann dem Ganzen beides fehlen. Was wir also anderswo von der Anordnung des Ganzen, und von der Gruppierung der Theile gesagt haben, gehört nothwendig hieher. Dieses ist in der Schreibart vielleicht der schwereste Punkt; weil er ohne langes Nachdenken, ohne viel Verstand, schnelle und richtige Beurtheilung und ein überaus scharfes Aug, nicht kann erreicht werden. Wie bald entschlüpft und in einzelnen Sätzen ein etwas unbestimmtes, oder müßiges, oder in seiner Bedeutung etwas dunkles Wort? Und was gehört nicht dazu, das Wesentliche eines ganzen Werks sich auf einmal so vorzustellen, daß man die natürlichste Ordnung in der Materie entdecken könne?

5. Auch die Einförmigkeit ist eine Eigenschaft jeder guten Schreibart. In einer Rede muß man nicht von einem Charakter auf den andern springen, ist gesetzt und kalt; dann lebhaft und feurig; an einem Orte scherzend; denn wieder ernsthaft, oder gar strenge seyn. Jede Rede hat nur einen Inhalt, und dieser muß einen bestimmten Charakter haben, auf den auch die Schreibart passen muß. Darum soll sie nicht abwechselnd, bald diese bald eine andere Art annehmen.

6. Endlich können wir auch den Wollklang und die Reinigkeit des Ausdrucks unter die nothwendigen Eigenschaften der Schreibart rechnen. Jeder Fehler gegen die Grammatik, und jeder Uebelflang ist anstößig. Dieses braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, da es fühlbar genug ist.

Was nun diesen verschiedenen Forderungen entgegen ist, muß nothwendig die Schreibart schlecht machen. Nämlich 1. das unstetliche, oder schlechte und geschmacklose in dem Charakter derselben überhaupt. Es ist aus dem vorhergehenden gar leicht zu bestimmen, wie der Charakter der Schreibart sowohl in Gedanken, als Ausdruck niedrig, grob, schwülstig, ausschweifend, übertrieben, geziert, muthwillig u. s. f. werden könne. 2. Das Widersprechende zwischen dem Inhalt und der Schreibart. Wie wenn jener ernsthaft, diese leichtsinnig; jener leicht und gering, diese pathetisch und vornehm ist u. d. gl. 3. Das Kraftlose überhaupt.

haupt. Die Materie kann wichtig und interessant seyn, und doch völlig in einer nichtbedeutenden Schreibart vorgetragen werden, die uns klar sehen läßt, daß der Redende weder Verstand, noch Einbildungskraft, noch Gefühl hat. Man darf, um dieses zu begreifen, nur Achtung geben, wie etwa ein Idiot, ein geschmackloser und unempfindlicher Mensch spricht, wenn er auch etwas wirklich wichtiges erzählt, das er gesehen, oder gehört hat. Aber diese Kraftlosigkeit ist vielmehr ein gänzlicher Mangel der Schreibart, als eine fehlerhafte Gattung derselben. Man muß sich aber sehr in Acht nehmen, daß man nicht die edle Einfachheit der Schreibart, was die Alten den wahren Atticismus nennen, und davon wir in den Schriften des Xenophons die besten Muster antreffen, für das Kraftlose halte. Das vollkommen natürliche, sanfte und leichtfließende, ist so wenig kraftlos, daß man ihm vielmehr, ohne müd oder satt zu werden, mit anhaltender Lust zuhört; weil der Geist ohne Anstrengung durch Ordnung, natürlichen Zusammenhang, Klarheit und die höchste Richtigkeit und Schlichtheit der Gedanken und des Ausdrucks, sich beständig in einer angenehmen Lage findet. (†) 4. Auch das Dunkle, Vermorrene und Unbestimmte, sind Fehler, die die Schreibart durchaus schlecht machen. Worin dieses bestehe, haben wir nicht nöthig zu entwickeln. 5. Die Ungleichheit und Unbeständigkeit; wenn man nämlich bey einerley Inhalt, bald kalt, bald warm; bald witzig, bald empfindsam, bald scherzhaft, bald streng schreibt. 6. Endlich wenn es der Schreibart an Sprachrichtigkeit und Wohlklang fehlet.

Aber wie gelanget man dazu, daß man alle Mittel, wodurch das Gute der Schreibart erhalten, und das Schlechte vermieden wird, in seine Gewalt bekomme? Eine sehr wichtige Frage! Sie ist zwar leicht zu beantworten; aber das, was die Antwort fodert, ist schwer zu erhalten.

Es erhellet aus allem, was wir über diese Materie gesagt haben, daß das Wichtigste davon in dem Charakter dessen, der schreibt, seinen Grund habe.

(†) Wir wollen den Charakter dieser attischen Schreibart, wie ihn Cicero zeichnet, hieher setzen. *Submissus et humilis, consuetudinem imitans, ab indifferenti re plus quam opinione differens. Itaque cum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sunt, tamen illo modo confidunt se posse dicere.*

Scribendi fons est sapere. Kein Mensch giebt sich seinen Charakter, man hat ihn von Natur. Aber zwey Dinge sind, die ein Schriftsteller zu Erlangung der guten Schreibart, in Absicht auf seinen Charakter zu thun hat. Das Gepräge oder die Art desselben, die er von der Natur bekommen hat, kann er ausarbeiten, verbessern und zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit bringen. Wer sicher seyn will gut zu schreiben, muß seines Charakters gewiß seyn. Unfehlbar mahlt er sich selbst in seinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß ist, daß er seinen Charakter, er sey nun von welchem Gepräg er wolle, so weit bearbeitet und verbessert habe, daß der verständigen und gesitteten Welt nichts, darin anstößig sey; bis er fühlt, er könne sich mit Ehren und Beyfall in derselben zeigen. Dies ist freylich eine schwere Forderung, besonders da die hitzige und unerfahrene Jugend, gerade den stärksten Reiz zum Schreiben empfindet. Dem, der in diesem Stül ernstlich nach Beyfall und Ehre trachtet, weiß ich nichts besseres über diesen wichtigen Punkt zu sagen, als daß ich ihn vermahne, ein bescheidenes Mißtrauen in sich selbst zu setzen. So viel kann man von dem, der sich einfallen läßt, als ein Schriftsteller öffentlich aufzutreten, fodern, daß er überlegende Blicke auf die verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft geworfen habe; daß er wisse, wie ausgeböhmt, oder eingeschränkt seine Kenntnis der Menschen, und jedes Standes eigener Art sey. Gehet er mit dieser Kenntnis in sich selbst, so sollte es ihm auch so sehr schwer nicht seyn zu merken, wo er sich ohne Gefahr anzustoßen und mit einiger Zudersicht zeigen könne, und wo er vorsichtig und höchst bescheiden aufzutreten nöthig habe. Dergleichen Ueberlegungen werden ihm einiges Fiehe über das geben, was etwa in seinem Charakter noch roh, ungebildet, ungesittet, oder doch unzuverlässig ist. Er wird auf Mittel denken, die gefährlichen Klippen, daran er scheitern würde, zu vermeiden, und erkennen, was ihm zu weiterer Bearbeitung und Ausbildung seines Charakters noch fehle. Ist er so weit gekommen, so ist er auf dem rechten Weg

PPP ppp 2

sich

Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti; sed nihil est experienti minus. Esi enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen succum aliquem oportet, ut etiam si maximis illis viribus careat, sit ut ita dicam integra valetudine &c. Cic. Orat. c. 23.

sich selbst immer mehr zu bilden, und endlich dahin zu gelangen, wo er, ohne große Gefahr sich in einer unschicklichen Gestalt zu zeigen, vor das Publicum treten kann.

Ist der Schriftsteller sich bewußt, daß er unter gehöriger Vorsichtigkeit es wagen könne, durch seine Schreibart seinen Charakter an den Tag zu legen; so hat er nun auch ferner in jedem besondern Falle nöthig, das Verhältniß dieses Charakters gegen seine Materie genau zu überlegen, damit er nichts unternehme, das seiner Art zuwider sey. Will er scherzen, oder sich in ernsthafter Würde zeigen; will er witzig, oder empfindsam schreiben; so muß er auch versichert seyn, daß der Charakter, den er anzunehmen gedenkt, seinem Naturell, oder Temperament nicht zuwider sey. Denn durch Zwang und Nachdenken richtet man gewiß nichts aus, wo der natürliche Trieb fehlet. Wenn die Natur eine lachende Laune versagt hat, dem wird es gewiß nicht glücken, sich in seiner Schreibart, als einen ächten Lacher zu zeigen. Darum ist es höchst wichtig, daß jeder Schriftsteller sich selbst kenne, und in seiner Art bleibe.

Dieses sind also die zwei Hauptmaximen, die man zu Erreichung einer guten Schreibart befolgen muß. Aber allein sind sie noch nicht hinreichend zum Zweck zu führen. Zwei eben so nothwendige Eigenschaften müssen noch hinzukommen, nämlich: eine völlig geläufige Kenntniß der Sachen, über die man schreibt, und der Sprache, die man zum Ausdruck braucht.

Die gute Schreibart erfordert ein völlig freyes und durch keine Art des Zwanges gehemmtes Verfahren. Wer seine Materie nicht völlig besitzt, kann nicht ohne Zwang, ohne Ungewißheit, ohne einige Unentschiedenheit davon sprechen, er müßte denn ein völlig leichtsinniger Kopf seyn. So lange der Geist durch die Ungewißheit und Dunkelheit der Materie gehemmt ist, kann die Rede nicht frey fließen. So wie ein Tänzer die Leichtigkeit und Annehmlichkeit seiner Stellungen und Bewegungen nicht zeigen kann, wenn er einen ihm noch nicht geläufigen Tanz antun machen soll; so kann auch ein Schriftsteller, wenn er sonst noch so gut schreibe, die Schreibart nicht in ihrer Vollkommenheit zeigen, wenn ihm seine Materie nicht geläufig ist. Darum laß er es, ehe er die Feder ansetzt, seine erste Sorge seyn, alles, was zu seiner Materie gehört, zu sammeln,

wohl zu überlegen, richtig zu ordnen, und sich so genau bekannt zu machen, daß er ohne Zwang und mit völliger Zuversicht davon sprechen könne.

Eben diese vollkommene Kenntniß und Geläufigkeit, wird auch in Ansehung der Sprach erfordert. Dieses ist aber zu offenbar, als daß es einer nähern Ausführung bedürfte. Wenn nicht die Wörter und Redensarten im Ueberflus zuröthmen, der hat auch nicht die freye Wahl, sie dem Charakter seiner Materie, und seiner Gedanken gemäß zu wählen.

Aus diesem allen erhellet nun, was für eine schwere Sache es sey, zu einer guten Schreibart zu gelangen; wie viel natürliche Gaben, wie viel Kenntniß, und wie viel Fertigkeit im Denken dazu erfordert werde. Und doch muß nun zu allem diesem noch die Übung hinzukommen, ohne welche man nicht vollkommen werden kann. Wer noch so geübt ist im Denken und im Sprechen mit sich selbst, wird allemal noch große Schwierigkeiten finden, daß, was er sich selbst richtig und gut vorstellte, andern eben so zu sagen. Die Ausübung hat in allen Dingen ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch anhaltendes Arbeiten überwunden werden. Wer zu einer wahren Fertigkeit in der guten Schreibart gelangen will, muß sich täglich darin üben. Hierzu aber braucht er nicht nothwendig Papier und Feder; es giebt noch ein bequämers Mittel dazu. Man darf nur in den stillen Unterredungen mit sich selbst, oder in Gesprächen, die man bloß in Gedanken mit andern führet, aufmerksam auf das seyn, was zur Schreibart gehört. Da kann man in kurzer Zeit, und ohne Papier zu verschwenden, seine Redensarten und Sätze vielfältig ändern, bis man glaubt das beste getroffen zu haben. Es ist sehr wichtig, daß man dergleichen Übungen mit sich selbst fleißig treibe. Wer mit sich nachlässig spricht, und nicht bey jedem Gedanken, den er sich vorsagt, auf den besten Ausdruck sieht, und so lange sucht, bis er glaubt, ihn gefunden zu haben, der wird auch schwerlich zu irgend einem beträchtlichen Grad der guten Schreibart gelangen.

Sehr viel kann man auch durch den täglichen Umgang mit den besten Schriftstellern gewinnen, und, wer hiezu glücklich genug ist, durch den wirklich lebendigen Umgang mit Personen, die es in der Kunst zu reden, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Wer da Gefühl genug hat, wird alle Augenblick durch vorzügliche, theilen

weilen höchst glückliche Wendungen der Gedanken und des Ausdrucks gerührt. Das Vergnügen, das man daraus schöpft, erweket nicht bloß kahle Bewandlung, sondern auch ein Bestreben eben so gut zu sprechen; und dann findet man sich geneigt, jene Uebungen zu Erneuerung des vollkommensten Ausdrucks mit sich selbst vorzunehmen.

Ehe ich diesen Artikel beschließe, finde ich nöthig zu erinnern, daß das, was hier von der Wichtigkeit der Schreibart gesagt worden, sühnehmlich von den Werken des Geschmacks gemeinet sey. Zwar ist eine gute Schreibart überall etwas schätzbares, aber bey speculativen Materien und überhaupt da, wo es bloß auf Unterricht, er sey dogmatisch, oder historisch, ankommt, hat die Schreibart so viel nicht auf sich, als in Werken des Geschmacks. Doch auch bey diesen muß man ihr keinen höhern Werth belegen, als sie ihrer Natur nach haben kann. Sie gehört immer zur Form, und muß nothwendig eine Materie zum Grund haben, die mit dieser Form bekleidet wird. Hat die Materie selbst keinen, oder nur einen geringen Werth, so kann die bloße Form in den Augen der Verständigen einem Werke wol Annehmlichkeit, aber keinen hohen Werth, keine beträchtliche Wichtigkeit geben. Es ist damit wie mit den Manieren und dem äußerlichen Betragen der Menschen, die bey einem recht guten innern Charakter von großem Werthe seyn können, aber da, wo dieser fehlt, wenig schätzbares auf sich haben. Ob also gleich zu wünschen ist, daß man in der deutschen Litteratur mit mehr Ernst, als gemeinlich geschieht, auf die Vollkommenheit der Schreibart denke; so möchte ich doch nicht erleben, daß es bey uns dahin käme, daß man, wie ist in Frankreich ziemlich durchgängig geschieht, bey Beurtheilung neuer Schriften zuerst und vorzüglich auf die Schreibart sehe, und das Materielle des Werks wie eine Nebensache betrachte.

Schrecken; Schrecklich.

(Schöne Künste.)

Der Schrecken ist eine der heftigsten und zugleich niedrigsten Leidenschaften, und wird durch eine plötzliche Gefahr, oder unversehens begegnendes schweres Unglück verursacht. So lange der Schrecken selbst anhält, ist er mehr schädlich, als nützlich; weil er zur Ueberlegung, wie man der Gefahr ent-

gehen, oder das Uebel vermindern könne, untüchtig macht. Aber, da er ein lebhaftes und niedriges Andenken zurück läßt, so kann er durch die Folge fürs künftige heilsam werden. Wer je von Schrecken eine Zeitlang geängstigt worden ist, wird sich hernach sehr dafür hüten, wieder in ähnliche Umstände zu kommen.

Daraus folget, daß die schönen Künste heilsame Schrecken verursachen können, wenn der Künstler die Sache mit gehöriger Ueberlegung anstellt. Die bequämste Gelegenheit dazu hat der dramatische Dichter, der uns Handlungen und Begebenheiten nicht bloß erzählt, oder in einem Gemälde abbildet, sondern wirklich vor das Gesicht bringt. In einigen tragischen Schauspielen empfindet man nicht, wie etwa bey Erzählungen, ein bloßes Schattenbild oder eine schwache Regung des Schreckens, sondern geräth in die wirkliche Leidenschaft, und fühlet den Schauer eines nicht eingebildeten sondern wahren Schreckens.

Es bedarf keiner weitläufigen Ausführung, um zu zeigen, wie der tragische Dichter sich des Vortheils, den er hat, Schrecken zu erweken, zum Nutzen der Zuschauer bedienen soll. Ganz unschicklich wär es, sich desselben bloß zum Zeitvertreib zu bedienen, um durch vorher gegangenen Schrecken das Gemüth bloß in den Genuß der angenehmen Empfindung zu setzen, die sich bey glücklich überstandener Gefahr einfindet und eine Zeitlang dauert, wie das Vergnügen, das man bey dem Aufwachen aus einem plagenden Traum fühlet. Verständige Menschen wünschen sich solche Träume nicht, so angenehm auch das Erwachen davon ist. Dieses dienet also dem tragischen Dichter zur Lehre, daß er seine Zuschauer nicht mit solchen leeren Schrecken unterhalten soll. Er setze er uns in diese Leidenschaft, so muß es so geschehen, daß das Andenken derselben uns eine nachdrückliche Warnung sey, uns vom Bösen abzuhalten. So hat Aeschylus in seinen Eumeniden die Aethenier in Schrecken, für die Beängstigung des bösen Gewissens, gesetzt.

Der Schrecken ist also für das Trauerspiel eine weit wichtigere Leidenschaft, als das Mitleiden, da dieses selten so wichtig und so heilsam werden kann (*). Und doch sehen wir zehen Trauerspiele, die nur Mitleiden erweken, gegen eines das Schrecken macht; weil jenes dem Dichter viel leichter wird, als dieses. Unter der Menge der Trauerspieldichter sind wenige,

die sich glücklich bis zum Schrecklichen erheben können. Deschamps und Shakespear sind darin die zwey großen Meister, denen man, wie wol in einiger Entfernung, den Terbillon zugesellen kann.

Und doch ist es nicht schwer in den tragischen Handlungen Vorfälle zu erdenken, die Schrecken verursachen könnten; aber die wahre Behandlung der Sache, wodurch der Zuschauer zum wahren Schrecken überrascht wird, hat desto mehr Schwierigkeit. Es muß dazu alles in der höchsten Natur und Wahrheit veranstaltet werden. Wir lachen nur über den, der uns hat schrecken wollen, und zu ungeschickt gewesen, die Sachen natürlich genug zu veranstalten. Es gehöret nicht nur ein höchst pathetisches und wahrhaftig tragisches Genie dazu, sondern auch die Geschicklichkeit, die ganze Scene bis zur wirklichen Täuschung wahrhaft zu machen. Und wenn der Dichter das seinige völlig dabei gethan hat, so bleibt noch die große Schwierigkeit der Vorstellung von Seite der Schauspieler übrig. Der Schrecken zeigt sich in so genau bestimmten und so gewaltsamen Wirkungen auf Stimme, Gesichtsfarbe, Blick der Augen, Gesichtszüge und Stellung, daß es höchst schwer ist, alles dieses in der Nachahmung zu erreichen. Auch da, wo noch nicht der Schrecken selbst, sondern bloß das drohende Uebel dem Zuschauer vor Augen soll gestellt werden, kann nur allzu leicht durch eine kaum merkliche Kleinigkeit die ganze Täuschung auf einmal verschwinden.

Aus diesen Gründen halten wir das Schreckhafte für den Stoff der am schweresten zu behandeln ist, und vorzüglich ein großes Genie erfordert. Dieses bestätigt auch die Erfahrung hinlänglich. Ich besinne mich nicht in der Malerey etwas wirklich schreckhaftes gesehen zu haben, als in Raphaels Arbeiten, denen ich noch ein paar Zeichnungen von Süßli, davon ich eine in diesem Werk beschrieben habe (*), beyfugen kann. Im epischen Gedicht hat nur unser Klopstock das Schreckhafte erreicht, so weit es vielleicht irgend einem Menschen zu erreichen, möglich ist. Unter anderm verdienet seine Beschreibung vom Tode des Jesu Christi, als ein vorzügliches Beispiel hievon angeführt zu werden. Einige andere haben wir in einem andern Artikel bereits gegeben. (*)

Es ist sehr zu wünschen, daß die, welche dazu aufgelegt sind, diese Leidenschaft für so manche besondere Fälle, da sie heilsam werden kann, im Trauers-

spiel, dessen Gebrauch sich immer viel weiter, als der Gebrauch der Epopöe erstreckt, bearbeiteten.

S c h r i t t.

(Tanzkunst.)

Die Schritte sind die Elemente des Tanzens, aus denen der Tänzer, wie der Redner aus Redensarten, sein Werk zusammen setzt. Sie sind entweder einfach, oder aus zwey und mehr einfachen zusammen gesetzt, wie der Pas de Menuet, der aus vier Fortschreitungen besteht, der Pas de Courante u. s. f. Es wär ein völlig unnützes Unternehmen die Tanzschritte mit Worten zu beschreiben. Also wollen wir uns gar nicht in solche Beschreibungen einlassen, sondern bloß bey einigen allgemeinen, aber zum wesentlichen der Kunst gehörigen Anmerkungen, stehen bleiben.

Man muß das Tanzen überhaupt, um die wahre Theorie desselben zu geben, als eine Bewegung ansehen, die schon durch das Metrische und Rhythmische etwas Sittliches oder Leidenschaftliches ausdrückt. Um nun deutlich zu begreifen wie dieses zugehe, muß man das, was von uns über die Natur des Rhythmus gesagt worden, deutlich vor Augen haben. Hierauf muß man sich den einfachen Schritt, als einen Takt in einem Tonsatz vorstellen. Alles was wir von der Natur und Wirkung des Taktes, und der damit verbundenen Bewegung in dem besondern Artikel hierüber anmerken, kann leicht auf den einfachen Schritt angewendet werden, der, so wie der Takt ernsthaft, fröhlich, mit Würde begleitet, leicht u. s. f. seyn kann. Der zusammengesetzte Schritt, pas de Menuet; pas de Gavotte u. s. f. kommt mit den kleinen Einschnitten der Melodie, oder den aus zwey, drey und vier Takten bestehenden einzeln Gliedern überein. Aus mehreren zusammen gesetzten Schritten, wird im Tanz wie im Gesang eine Periode, und aus zwey, oder drey Perioden eine Strophe zusammengesetzt.

Diese vollkommene Ähnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdecken will. Was nun durch die metrische und rhythmische Einrichtung eines Tonsatzes kann ausgedrückt werden, gerade das wird auch durch einfache und zusammengesetzte Schritte, Cadenzen und Perioden des Tanzes ausgedrückt.

Hier

(*) S. Historie.

(*) S. Entzügen.

Hier bemerken wir nun in Vergleichung dessen, was über Musik und Tanz geschrieben worden, daß in jener, die Kunstsprach bestimmter, und ausführlicher ist, als für diese. In der Musik kann ein Takt auf sehr vielerley Weise von andern unterschieden werden, und alles, was zu diesem Unterschied gehört, kann auf das deutlichste, bis auf die geringste Kleinigkeit durch Worte, oder durch Zeichen angedeutet werden. Man unterscheidet nicht nur die Takte von zwey, vier, acht; und von drey, sechs, zwölf Zeiten u. s. f. sondern auch jede Zeit wird bald durch einen bald mehrere Töne, oder mehrere Zeiten nur durch einen Ton angefüllt u. s. f. Beim Tanz hingegen hat man erstlich für die kleinern Bewegungen, woraus ein einfacher Schritt besteht, bey weitem nicht alle hinlängliche Namen, und diese einzelnen Schritte selbst haben noch bey weitem nicht die Mannigfaltigkeit, wodurch ein Takt sich von einem andern unterscheiden kann. Es giebt nur sehr wenig einfache Schritte, nämlich die so genannten pas minnaires, die so genau charakterisirt sind, als die Takte.

Deswegen würde der, welcher das Tanzen so genau beschreiben und zergliedern wollte, wie man ein Tonstück beschreiben und zergliedern kann, noch sehr viel Namen zu erfinden, und sehr viel einzelne kleine Bewegungen besonders zu unterscheiden haben. Denn eigentlich sollte es so vielerley einfache Schritte zum Tanzen geben, so vielerley einzelne Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die bloß von der Höhe und Tiefe der Töne herkommen. Aber daran fehlt noch unendlich viel.

S h u l e.

(Mahlerey.)

Unter diesem Worte verstehen die Liebhaber der zeichnenden Künste eine Folge von Künstlern, welche einen gemeinschaftlichen Ursprung, und daher auch etwas gemeinschaftliches in ihrem Charakter haben. Die Künstler der römischen Schule, haben das Gemeinschaftliche, daß sie sich in Rom, vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und sich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch so gar genau mit der Bedeutung des Wortes nicht; denn sonst könnte man nicht von einer deutschen Schule sprechen.

Im engern und bestimmten Verstand, bedeutet Schule eine Folge von Malern, die ihre Kunst hauptsächlich nach den Grundsätzen und Regeln eines

einigen Meisters gelernt haben, und entweder unmittelbar seine Schüler, oder doch Schüler seiner Schüler sind. So sagt man die Schule des Raphaels, die Schule der Carrache.

Im erstern etwas allgemeinen Verstand zählt man bald mehr, bald weniger Schulen, nachdem man genau seyn will. Wir haben von folgenden Schulen in besonderen Artikeln gesprochen. Von der Römischen, der Florentinischen, der Lombardischen, der Venerianischen, der Holländischen, der Deutschen und der Französischen.

Schwäbischer Zeitpunkt.

(Dichtkunst.)

Man unterscheidet in der Geschichte der deutschen Dichtkunst den Schwäbischen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Rappern aus dem Hanse Schwaben, unter deren Regierung die deutsche Dichtkunst in einer ausnehmenden Blüthe gestanden hat. Sie war ganz in dem Charakter der Provenzalischen Poesie (*). Mit Anfang des XIV Jahrhunderts nahm sie stark ab und in der Mitte desselben, war sie schon ganz schlecht. Die Vorstellung von Ritterschaft, von einer Liebe, die mit den Begriffen von Stärke, Beschützung und galanter Dienstbarkeit verbunden war, veraltete, und kam nach und nach ins Vergessen. Die Turniere, bey welchen vorher die Singer ihren guten Antheil gehabt hatten, kamen aus dem Gebrauch, und die Dichter wurden nun nicht mehr für nöthige Personen bey den festlichen Lustbarkeiten der Großen gehalten. Die Gönner des Gesanges hatten sich verlohren, und dieses zog den Untergang des Gesanges selbst nach sich, der hernach nur unter den Pöbel kam. (*)

(*) S. Provenzalisch.

(*) S. Dichtkunst. S. 255 f. f.

Schwarze Kunst.

(Kupferstecherkunst.)

Ist eine besondere Art, eine Zeichnung in Kupfer zu graben, die nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Wirkung von dem eigentlichen Kupferstechen und dem Radiren sehr merklich abgeht, und ihre eigene Vortheile hat. Das Verfahren dabey besteht überhaupt in folgenden.

Wenn die Platte, so wie zum Kupferstechen, oder zum Radiren geglättet und polirt ist, wird sie mit einem eigenen Instrument so überarbeitet, daß sie nun ganz rauch wird, oder eine durchaus krause Fläche,

Fläche bekommt, so daß sie nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farb eingerieben und abgedruckt einen durchaus schwarzen Abdruck geben würde. Ehedem brauchte man dazu eine kleine stählerne Walze, nach Art einer sehr feinen Raspel behauen. Aber jetzt hat man andre Werkzeuge, die den Grund viel feiner bearbeiten.

Auf diesen Grund wird nun die Zeichnung gemacht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beschaben und Glätten des Grundes allmählig herausgebracht. Wie also beim Stechen und Radiren, die Schatten und dunklen Stellen in das Kupfer hineingegraben werden, so wird hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunklen Stellen wird der Grund so gelassen, wie die Walze ihn gemacht hat; für Schatten und halbe Schatten, wird er durch mehr oder weniger Beschaben der Platte, mehr oder weniger helle gemacht. Wenn die Platte fertig ist, so geschieht das Einreiben der Farb und das Abdrucken der Platte überhaupt, wie bey den andern Arten der Kupferstiche.

Das Vorzüglichste dieser Art besteht in dem sanften Ton der gedruckten Blätter. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, so sieht ein solches Kupfer wie mit dem Pinsel bearbeitet und auf das sanfteste vertrieben aus. Das Rafende, und alles Weiche und Sanfte, wie Haare und Gewand, wird dadurch vollkommen wol ausgedruckt, und bey dem Rafenden hat man das Glänzende nicht zu besorgen, das im Kupferstich zu vermeiden ist. Daher sich die schwarze Kunst vorzüglich zum Portrait schicket, das in der vollkommensten Harmonie kann dargestellt werden.

Freymlich wird es bey dieser Behandlung höchst schwer, in kleinern Theilen die höchste Genauigkeit der Umrisse mit der nöthigen Leichtigkeit zu erhalten. Da wirkliche Umrisse, die von einigen Künstlern mit schlechtem Erfolg versucht worden, sich durchaus zu dem Sanften des übrigen nicht schiken.

Wiewol diese Kunst viel jünger ist, als das Kupferstechen und Radiren, so ist man doch über ihre Erfindung nicht völlig gewiß. Viele schreiben sie einem ehemaligen Hessischen Officier zu. Aber die

gemeinste Sage giebt den berühmten Pfälzischen Prinzen Ruppert, der in England lebte, als den Erfinder derselben an. In Evelyns etwas seltenen kleinen Werk über die Kupferstecherkunst (†), findet man ein Originalblatt von diesem Prinzen, das freymlich noch etwas unreinlich, aber nicht ohne Schönheit ist. Einige geben die Ehre der Erfindung dem berühmten Ritter Wren. Sollte es ungewiß seyn, daß diese Kunst in England erfunden worden, so hat sie doch gewiß in diesem Land ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Würde und Smich die eine große Menge Portraits nach dem berühmten Kneller in schwarzer Kunst herausgegeben, wurden ehedem für die vorzüglichsten Meister darin gehalten. Aber in unsern Tagen ist sie in England doch zu einer größern Vollkommenheit gekommen. (††) Eine Unvollkommenheit hat diese Art, daß die Platten, besonders bey dem jetzt gewöhnlichen fein gearbeiteten Grund, viel weniger gute Abdrücke geben, als die radirten, oder gestochenen Platten. Hundert, bis hundert und fünfzig, und bey etwas weniger feinen Arbeit zweyhundert Abdrücke schwächen die Platte schon so, daß man ihr etwas nachhelfen muß, um mehrere zu haben.

S c h w u l f t.

(Redende Künste.)

Die Schwulst in der Rede ist etwas das ihr eine falsche, bloß scheinbare Größe giebt. Longin vergleicht sie mit dem aufgedunsenen Wesen, wodurch ein Wasserfüchtiger das Ansehen eines gesunden und wohlgenährten Menschen bekommt. Die Schwulst ist ein Fehler der Schreibart, der bisweilen bloß im Ausdruck, bisweilen aber auch in den der Hauptsache begemischten Begriffen liegt. Bloß im Ausdruck liegt sie, wenn ganz gemeine Dinge mit prächtigen, volltönenden, nur in einer hohen pathetischen Sprache gebräuchlichen Worten, und in großen wellklingenden Perioden gesagt werden: in den begemischten Begriffen liegt sie, wenn man gemeine Dinge durch viel bedeutende und große Begriffe gebende Wörter ausdrückt; oder wenn man der an sich gemeinen Hauptsache hohe Gedanken oder große Empfindungen begemischer, um ihnen ein wichtiges

(†) John Evelyn's sculptura, or history and art of chalcographia &c. London 1662. 2. Es ist im Jahr 1755 eine neue Ausgabe davon erschienen.

(††) Man findet die berühmtesten Meister der neuern

Zeit nebst einem Verzeichnis ihrer besten Werke in Schönschön's Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher, das 1771 in Zürich herausgekommen ist, auf der 350 und den folgenden Seiten.

iges Ansehen zu geben. Beispiele der Schwellst, die bloß im Ausdruck liegt, sind folgende. Wenn man im gemeinen Umgang wo man bloß sagen will: es wird Abend, anstatt des gewöhnlichen Ausdrucks sagte: schon nähert sich die Sonne dem Horizonte; oder wenn man anstatt von einem Menschen zu sagen: er fängt an grau zu werden, wie jedermann im täglichen Umgang spricht; dieses poetisch sagte: das Eis der Jahre zeigt sich auf seinem Haupte. Schwellst von beryemischten Gedanken, zeigt sich durch prahlende Beryörter, die weit über die Würde der Begriffe sind, die die Hauptwörter erwecken, wie wenn man sagte: die erhabene Corinna; die göttliche Sappho; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder sie durch Zusätze gleichsam mit Gewalt und wieder ihre Natur groß vorstellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenschaft, als ein himmlisches Feuer, das ewig brennen soll, vorstellen.

Wir haben schon in andern Artikeln von den verschiedenen Arten des Großen und des Erhabenen gesprochen, und daraus erkennen man, daß es auch eben so viel Arten des falschen Großen und Erhabenen gebe. Nämlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenstand des Verstandes ist, giebt, so giebt es auch eine falsche Größe die den Verstand zu täuschen sucht. Diese ist eine mystische Schwellst die dunkle unverständliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten sie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht selten von phantastischen geistlichen Rednern höret. Dem Erhabenen und Großen der Phantasie steht auch seine eigene Schwellst zur Seite, das sogenannte Phöbus oder die schimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne wirklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwellst, die in einer falschen Größe der Bestimmungen und Empfindungen besteht, dergleichen man nicht selten in den älteren Romanen antrifft.

Die Schwellst entstehet entweder aus einem unzeitigen Bestreben, oder aus Unermöglichen etwas Großes zu sagen; in beyden Fällen aber zeigt sich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig ist das Bestreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenstand seiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er schon in seiner natürlichen

Zweyter Theil.

Einfalt groß ist. Es giebt schwache Köpfe, die sich einbilden, daß in der Beredsamkeit und Dichtkunst alles beständig groß seyn müsse; daß deswegen jeder einzelne Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es sey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas Großes haben müsse. Daher sind sie immer gleichsam außer Athem, wollen immer in Begeisterung seyn, sich immer gedankenreich, prächtig oder pathetisch zeigen. Hieraus entstehet denn nothwendig die Schwellst, die die gemeinsten Sachen mit großen Worten sagt; den gemeinsten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und sehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieser unglückliche Hang zur Schwellst hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menschen von unempfindlichen, oder schon abgenutzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geschmacks durch diese Sinnen nichts empfinden, als was einen beißenden und gleichsam ägenden Geruch und Geschmack hat; so ist bey jenen schwülstigen der Geschmack am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; sie sind nicht empfindsam genug durch stillere, obgleich tief in empfindsame Herzen eindringende Leidenschaften, gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es sie zur Empfindung reizen soll. Ein stiller Schmerz ist für sie nichts; er muß sich durch Heulen und Verzweiflung erst fühlbar machen. Bescheidene Großmuth ist ihnen nicht merckbar; sondern nur die, die sich durch äußeres Gepräng ankündigt u. s. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey sonst guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindsamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geübtem Geschmack herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der schönen Künste liegenden feineren Kräften, sie wirken auf den Verstand, auf die Phantasie, oder auf das Herz, gehörig gerührt werden soll, muß entweder von Natur ein sehr glückliches und scharfes Gefühl, oder lange Uebung haben. Daher kommt es, daß junge Künstler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht reif genug ist, am leichtesten in die Schwellst fallen.

Darum ist auch das beste Mittel sich dafür zu bewahren, daß man bey Zeiten seinen Geschmack durch fleißiges Lesen der Redner und Dichter, die sich durch

299 999

Einfalt

Einfalt und stille Größe, seine und nicht rauschende Schönheiten auszeichnen, zu einem scharfen Gefühl bilde. Wer früher den Seneca, als den Cicero, den Lucanus oder Silius, als den Virgil liebt, läßt Gefahr aus Mangel des feinem Gefühles, der Schwulst günstig zu werden. Ueberhaupt ist es sehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der besten prosaischen Schriftsteller fühlen lehre, ehe man an die Dichter geht. Es ist mit dem Geschmak in den schönen Künsten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menschen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften, etwas wilden Manieren, weit mehr Gefallen haben, als an dem feinem und stillern, obgleich höchst eleganten Betragen der Menschen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulst ein wirkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, so ist ihr nicht abzuhelfen. Denn schwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Geräusch, Poltern, und hochtrabendem Wesen besteht; so lassen sie sich durch nichts abhalten, das einzige Mittel das sie haben die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulst ist unstreitig einer der ärgsten Fehler gegen den guten Geschmak und besonders Menschen von etwas feiner Denkungsart höchst anflößig. Darum sollen junge Schriftsteller von etwas lebhaftem Genie sich für nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr schwülstig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in sich bemerkt, thut am besten, wenn er sich lange in der einfachesten Art zu schreiben übet, um dem unglücklichen Hang zu entgegenen. Wir rathen solchen, daß sie mit der ernstlichsten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten Werensfelds de Meteoris orationis fleißig lesen.

Longin bedient sich, wo er von der Schwulst spricht, verschiedener Ausdrücke, die einer genauen Ueberlegung wol werth sind, weil sie verschiedene Arten der Schwulst anzuzeigen scheinen. Wir müssen uns begnügen, sie anzuzeigen, und hoffen, daß sich etwa ein Kenner finden werde, der diese Materie, wie sie es verdient, in einer besondern Abhandlung gründlich ausführe. Die sehr bedeutenden Ausdrücke des erwähnten Kunstrichters, sind folgende: 1. Das falsche Tragische; *παγαργυρδov*.

2. Das Falschenthustastische; *παγεφυρδov*. 3. Das Hochtrabende; *κακος ορυκος*. 4. Das Hochtrabende; *συμφεν*. Und endlich 5. das Blendende; *μετεωρδov*, das nur den Schein der Wirklichkeit hat.

Secunde.

(Musik.)

In der diatonischen Tonleiter ist jeder höhere Ton die Secunde des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein, oder groß; die übermäßige (*) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatonischen Tonleiter. Die kleine hat ihren Sitz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{1}{2}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter sind groß, und ihr Intervall ist ein ganzer Ton, $\frac{2}{1}$ oder $\frac{9}{8}$ (*). Die übermäßige Secunde (**) entsteht, wenn die große Secunde aus besondern Absichten, davon anderstwo gesprochen wird (*), durch ein Versejungszeichen noch um einen halben Ton erhöht wird. (*) S. in der diatonischen Tonleiter. (**) S. Ausweichung; Uebermäßig.

Die Secunde ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entstehung der Intervallen Acht giebt, so sind die Octave $\frac{2}{1}$, Quinte $\frac{3}{2}$, Quarte $\frac{4}{3}$, große und kleine Terz $\frac{5}{4}$ und $\frac{4}{3}$ consonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{5}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{4}$ wäre alsdenn die Gränzcheidung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen. Da aber beyde Intervalle in unserm heutigen System noch nicht eingeführt sind, so bleibt die kleine Terz die letzte Consonanz, und mit der Secunde fangen die Dissonanzen an. Wir haben schon anderstwo erwiesen (*), daß überhaupt alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufällige Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundton entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Vorhölle sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist. Da nun unter diesen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz auseinander liegen, nothwendig dissoniren, und je mehr, je näher sie sich liegen, so folgt, daß die kleine Secunde die allererschärfste Dissonanz sey.

Bev der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich; denn eigentlich ist es nicht die Secunde,

(*) In den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

cunde, die dissoniret, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bey der None resolvirt allezeit der obere Ton und zwar die None selbst in die Octave des Bassstones; bey der Secunde hingegen resolvirt der untere Ton.

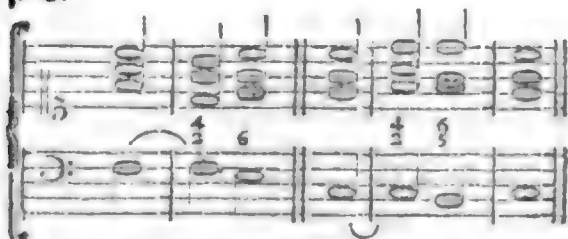
Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entspringe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

Secundenaccord.

(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes ist (*). Man beziffert ihn im Generalbass durch 2, oder $\frac{4}{2}$, und wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch $\frac{4}{\sharp}$. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Bass, und ist eigentlich die aus den Oberstimmen dahin versetzte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten- oder Quintsextenaccord, z. B.

(*) S.
Septimen-
accord.



daher die Vorbereitung im Bass geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist: denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Bass kann frey eintreten, z. B.



Es verhält sich hiemit, wie mit dem Septimenac-

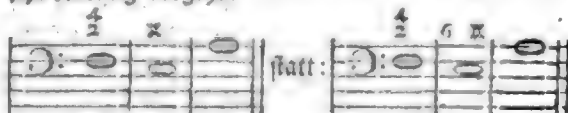
cord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: Denn vom Grundbass zu rechnen, sind es die nemlichen Intervalle.

Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde herleiten ließen, sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord (*), aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind bloß Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde. (*) Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorher gegebenen Exempeln kein Grundbass übrig; weil der Basson resolviren muß, und in keinen Grundton resolvirt.

(*) S.
Septimen-
accord.

(*) S.
Vorhalt.

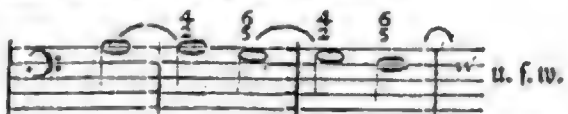
Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgenden Fall, wo eine harmonische Rührung vorgeht:



hingegen hat folgender Gang

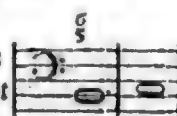

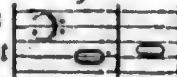


mit diesem einerley Grundharmonie:



Denn obgleich bey denen auf dem Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeigt ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden. Dadurch wird die Grundharmonie bestimmt.

Die Secunde kommt außer dem so eben beschriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccordes, der die None, als einen Vorhalt bey sich hat, entsteht. Man muß sich die Sache so vorstellen.

Wenn  dieses gesetzt  anstatt  würde:

Daqq qqq 2

so

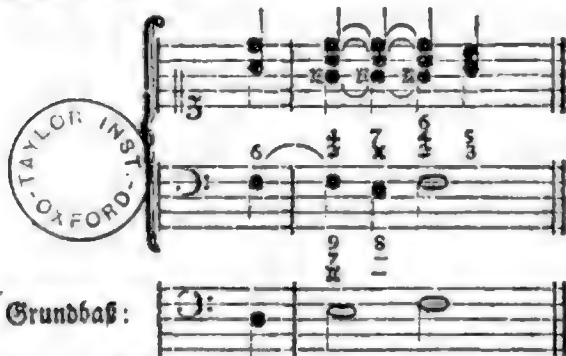
so daß ist die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmalige Verwechslung, dieser Vorhalt in dem Bass zu liegen käme,



so ist klar, daß hier die erste Bassnote die None des eigentlichen wahren Grundtones ist, die deswegen durch heruntertreten resolbiren muß, wodurch sie zur Octave des nächsten Grundtones wird. Die Secunde aber ist die Terz dieses Grundtones. (*)

(*) S.
Septimen-
accord.

Der Accord darin die übermäßige Secunde vorkommt, entsteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccordes, und hat die zusätzliche None des Grundtones zum Bass. Dieser Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreiflusses bey einer unterbrochenen Cadenz seyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdenn ist der Bass der wahre Grundton dieses Accordes. Beide Fälle kommen in folgendem Beispiele vor:



Grundbass:

Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Bass gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruck starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweiflung u. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.

Selbstgespräch.

(Dramatische Dichtkunst.)

Ein Auftritt wo nur eine Person erscheint, welche laut mit sich selbst spricht. Deswegen dieses Ge-

spräch auch durch das griechische Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet sehr wenig dramatische Stücke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistens wieder die Wahrscheinlichkeit seyn, indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spreche. Indessen erfordert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlägen der Personen unterrichte, welches er auf keinerlei Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selber sprechen läßt. Ofte macht es auch dem Zuschauer ein besonderes Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimsten Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müßig unterlagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgesprächs natürlich machte. Es war wirklich gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen insbesondere traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowohl der Dichter, als der Schauspieler das Seinige dazu beitragen. Der erstere muß sie niemals anbringen, als wo es so viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlich Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergift, oder da, wo er in sehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie suchen, auch so gar gegen ihr Interesse Gelegenheit, davon zu sprechen, und auch da, wo dieses wirklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weitem etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabei noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreuungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden. Außer diesen beiden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen.

Der Schauspieler kann nun das Beste dazu befragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter drückenden Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Person annehmen. Wenn er sich aber zur Schau hinstellt, um recht merken zu lassen, daß er des Zuschauers wegen redet, so verderbet er alles. Er muß in allen Stücken so handeln, als wenn er allein wäre.

G e n e f a.

Der Urheber, oder, wenn man will, die Urheber der zehn Trauerspiele, dem einzigen Ueberrest von der lateinischen tragischen Schaubühne. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob der Philosoph Seneca, oder ein anderer gleichen Namens, oder ob jeder von beyden, einige dieser Trauerspiele verfertigt habe; wir betrachten hier die Werke und nicht den Verfasser.

Wenn diese zehn Trauerspiele als Muster der römischen Tragödie anzusehen sind, so berechtigen sie uns zu urtheilen, daß die Römer in dieser Kunst weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurückgeblieben sind. Denn kein Mensch von gesundem Geschmack wird sie, wie Scaliger, den griechischen Trauerspielen, die wir haben, vorziehen. Lipsius hat richtiger davon geurtheilt, wiewol er die *Medea* und die *Thebais* noch zu sehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrscht in allem ein Ton, der sich besser zur Elegie, als zum Trauerspiel schickt. Die Empfindungen sind darin nicht nur weit über die Natur getrieben, sondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdrucks zu zeigen. Denn in den Reden der Personen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Personen selbst, sondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchst witzig ist, und

dessen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug gesagt zu haben. Seine Personen bleiben bey dem heftigsten Schmerz schwach und witzig; sie wiegen alle Worte ab, machen Gemählde, die sie auf das Zierlichste ausbilden, gerade, als wenn sie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredsamkeit zu zeigen.

Die Charaktere sind fast alle übertrieben. Hercules ist nicht der tapferste aller Menschen, sondern ein absurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey seiner angehenden Raseray sagt er ungeheure Prahlereyen, (*) sondern da er wieder zu sich selbst gekommen, sagt er noch

(*) *Hercules furens*
vs. 927 f. f.

— arma nifi dantur mibi

Aut omne Pindi Thracis exscindam nemus
Bacchique luros et Cithæronis juga
Mœnisque cremabo; tota cum domibus suis
Dominisque testa, cum Deis templa omnibus
Thebana supra corpus excipiam meum
Atque urbe versa condar u. f. f.

Sein Arcus ist auf die ungeheuerste Art gottlos; dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Er bietet allen seinen Witz auf, um etwas so gottloses zu thun, als noch kein Mensch gethan hat.

Nullum relinquam facinus; et nullum est satis.

— — — — — Fiat nefas
Quod Dii timetis. (6)

(*) Thye-
ites v. 256.

und nachdem er die ungeheuerste That, auf die ungeheuerste Art begangen hat, kommt er mit dieser unsinnigen Prahlerey wieder hervor:

Aequalis astris gradior et cunctos super
 Altum superbo vertice attingens polam,
 Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
 Dimitto superos; summa votorum attingi.
 Bene est; abunde est; jam sat est etiam mihi.

(*) vs 985.
f. f.

Man sieht zugleich aus diesen letzten Versen, einen fast in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Personen in diesen Trauerspielen in dem heftigsten Affekt einen spielenden Witz haben. Dieser frostige Witz ist in beständigen Widerspruch mit den angeblichen Gefinnungen, und dieser so gar offenbar, daß man dünkte, der einfältigste Zuschauer hätte dieses merken, und die handelnde Personen, oder vielmehr den Dichter auszuweisen sollen. Eine einzige Probe kann genug hievon seyn. In der Thebais sagt Oedipus zur Antigone die ihn führt, sie soll ihn ver-

Qq q q q 3 lassen

lassen, er wolle sich selbst ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm sterben, und erbiethet sich ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewirken. Sie sagt sehr poetisch

Heic alta rupes arduo surgit jugo,
Spectatque longa spatia subjecti maris
Vis hanc petamus. Nudas heic pendet silex;
Heic scissa tellus faucibus raptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit

— — —
In hunc ruamus? (*)

(*) The-
bais vs. 67.
f. f.

Wahr es sein Ernst sich das Leben zu nehmen, so konnte er also wählen. Aber seine Antwort zeigt deutlich, daß er gar keine Lust dazu hat. Er wünscht sich eine so großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel seiner Noth ein Ende zu machen angeboten worden, fodert er wieder auß neu mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat

— si fida es comes
Ensem parenti trade.
— Flammas — et vastum aggerem
Compone. In altis ipso me immittam rogos.
— — — — Ubi servum est mare
Duc, ubi sit altis prorotum saxis jugum
Ubi torta rapidus ducat lsmenus vada:
Duc ubi ferre sint, ubi fretum, ubi præceps locus.

So handelst und redet in diesen Trauerspielen, die Verzweiflung, und so widersprechen fast alle Reden den Gesinnungen, die den Personen angebichtet werden.

Bei dem allen sind hier und da große Schönheiten, die aber nicht selten unrecht angebracht sind. Meisterhaft gezeichnete Gemälde, die sich aber selten weder zu den Personen, noch zu den Umständen schicken. Im einzeln findet man starke auch so gar fürtrefliche Gedanken, und diese meisterhaft gesagt. Die Moral der Stoiker ist an verschiedenen Orten fürtreflich angebracht. Die Denksprüche fahren ofte wie Donnerstrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halb wahre, auch wol kindische Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfasser sich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüssigen Schmutz weggelassen, so wär er einer der ersten tragischen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunst bereits nach guten Grundsätzen studirt haben, kann man das Lesen

dieser Trauerspiele empfehlen, damit sie von den häufigen Fehlern gerührt, sie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin ist, die Stärke des Ausdrucks nachzuahmen suchen.

Septime.

(Musik.)

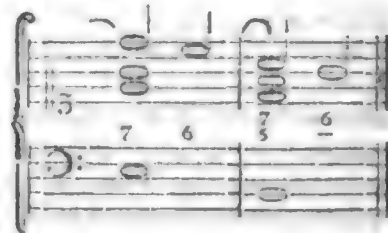
Ein Intervall von sechs diatonischen Stufen, oder der nächste Ton unter der Octave. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtons und der Tonart dreierley, groß, klein und vermindert. Nämlich in der harten Tonart ist sie auf der Tonica und Unterdominante groß, auf den übrigen Stufen klein. In der weichen Tonart ist sie auf der Terz und der Sexte groß, auf den übrigen Stufen klein. Die verminderte Septime hat einen besondern Ursprung, wie hernach soll gezeigt werden. In der Umkehrung wird die große Septime zur kleinen, die kleine zur großen, und die verminderte Septime zur übermäßigen Secunde (*).

(*) S.
Dissonanz.

Da die Septime gegen der Octave des Grundtons eine Untersecunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur nach dissonirend (*), und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen das voraus, daß sie nicht bloß als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundaccord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.

(*) S.
Consonanz,
Dissonanz.
Secunde.

Wir wollen sie erstlich als einen Vorhalt betrachten. In dieser Absicht kann sie anstatt der Sexte vorkommen, und über denselben Basson aufgesetzt werden. Z. B.



Sie wird hier bloß durch eine Bindung aufgehalten, um so gleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die sie bey der zweyten Hälfte der Bassnote wirklich übergeht.

Die

Die große Septime kann auch als ein Vorhalt der Octave vorkommen und bey ihrer Auflösung über sich gehen, in folgendem Fall:



Sie unterscheidet sich alsdenn von der wesentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflösung liegen bleibt, anstatt daß bey der Auflösung der wesentlichen Septime ihr Grundton, wenigstens ihr Fundamentaltone (*), nothwendig in einem andern Ton fortschreiten muß, bey welchem sie einen Grad unter sich tritt.

Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich ist sie von dem wahren Grundton die zufällige None, die statt der Octave steht, oder von ihrem Basson gerechnet, steht sie allezeit statt der Sexte, worin sie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in diesem Beyspiel:



Diese Septime kann nie den wesentlichen Septimenaccord ausmachen, weil bey ihrer Auflösung der Basson weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächsten halben Tones, dessen Subsemitonium er ist, fortschreiten kann. Da das Subsemitonium allezeit seine Unterterz zum Fundamentaltone hat, so ist die verminderte Septime die None dieses Tones.

Nunmehr wollen wir die wesentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verschieden ist. Diese nimmt neben den Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht wie jene, die Stelle einer Consonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerstörung des Consonirens noch begefügt, und geht erst auf der folgenden Harmonie in

eine Consonanz über, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.



Hier entsteht also zuerst die Frage, in welcher Absicht man dem Dreyklang zu Zerstörung seines Wohlklanges die Septime befügt. Diese Frage haben wir bereits im Artikel Dissonanz beantwortet (*). Wir merken hier nur noch überhaupt an, daß man das Consoniren eines Accords in gar keiner andern Absicht durch Hinzufügung einer Dissonanz zerstören könne, als damit das Gehör nun eine neue Harmonie, die ganz consonirend sey, erwarte. Tritt nun hierauf ein consonirender Accord ein, so verursacht diese Befriedigung des Gehörs einen Ruhepunkt, oder eine Cadenz in der Harmonie, die durch die bloß vorgehaltene Septime, die sich auf derselben Harmonie auflöst, nicht bewürfelt werden kann.

Hieraus ist also offenbar, daß die dem Dreyklang begefügte wesentliche Septime eine andere Absicht und eine andere Wirkung habe, als die bloß vorgehaltene. Deswegen wird sie auch in der Auflösung ganz anders behandelt. Bey der vorgehaltenen giebt sich die Auflösung von selbst, weil die Septime über denselben Basson in die Consonanz übergeht, deren Vorhalt sie war. Die wesentliche Septime aber bringt eine neue consonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflösung geschehen kann. Diese Fortschreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunkt mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die untenstehenden Beyspiele die nöthigen Erläuterungen geben.

Man sieht leicht ein, daß die Septime, die kein Vorhalt ist, bey der Auflösung nur in die Octave, oder Sexte, oder Quinte, oder Terte des folgenden Bassones übergehen könne. Wir wollen die Wirkung aller dieser Fortschreitungen näher betrachten.

Die Fortschreitung der Septime in die Octave des folgenden Bassones kann zwar bey verschiedenen Harmonien geschehen, wie unten bey a zu sehen

(*) S. Fundamentaltone.

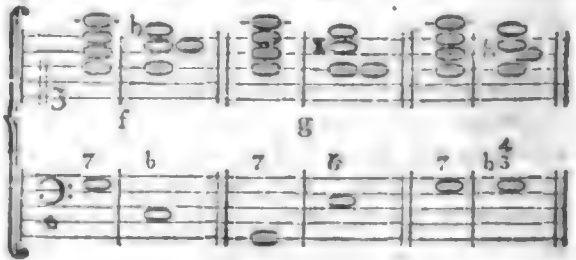
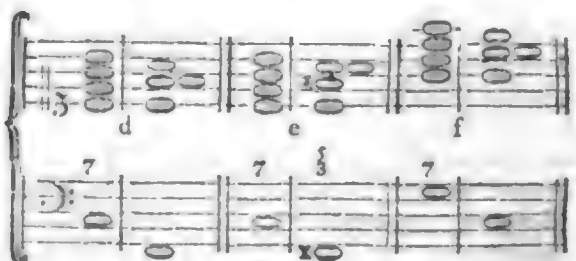
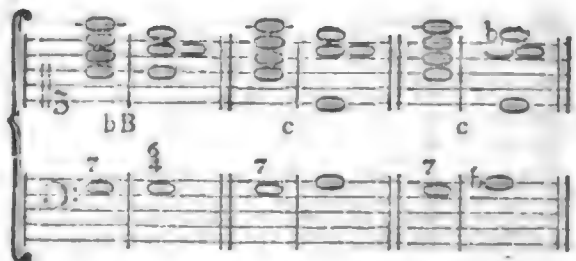
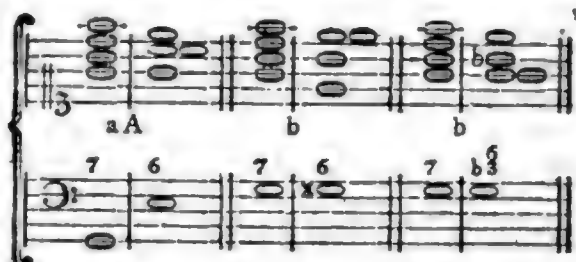
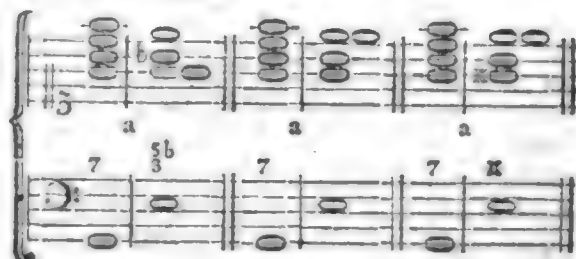
(*) S. 265 u. 266.

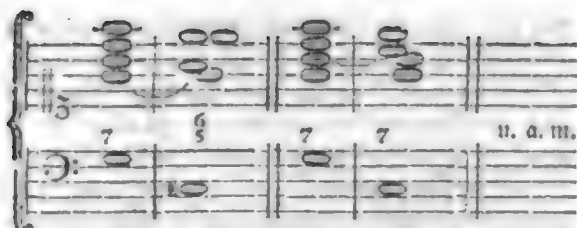
(*) C.
Cad. n.

sehen ist; sie hat aber allezeit etwas hartes und unharmonisches: außerdem wird in allen diesen Fällen nur ein schwacher Ruhepunkt erweckt (*), bey welchem man nicht stehen bleiben kann, weil das Gehör von einer neuen Tonleiter eingenommen wird, und also noch eine Folge erwartet. Aus eben dieser Ursache sind die Fortschreitungen bey b, wo die Septime in die Sexte des folgenden Baßtones übergeht, wenig befriedigend, obgleich brauchbarer. Bey a A und b B liegen zwar beyde Accorde in derselben Tonleiter; da aber der letzte Accord kein vollkommener Dreypfing, sondern nur eine Verwechslung desselben ist, so befriediget uns diese Fortschreitung doch nicht so sehr, daß wir nicht noch etwas folgendes erwarten sollten. Die dritte Art der Fortschreitung, s. c. bey welcher die Septime in die Quinte des folgenden Baßtones übergeht, führt zwar zu einem Dreypfing, der ohne Verwechslung statt findet; aber er bringet ebenfalls das Gefühl einer neuen Tonart ins Gehör, folglich wird hiedurch auch keine gänzliche Ruhe bewürkt, sondern nur ein kleiner Ruhepunkt, nach welchem wir eine fernere Fortsetzung erwarten.

Nun bleibet nur noch die vierte Art der Fortschreitung übrig, bey welcher die Septime in die Terz des folgenden Grundtones übergeht, in dem der Baß um eine Quinte fällt, oder um eine Quarte steigt, wie aus den Beyspielen d, e und f zu sehen ist. Hier kommen nun zwey ganz verschiedene Würkungen heraus, nachdem die Septime groß oder klein ist. Im erstern Falle, nämlich bey d, ist klar, daß die Septime nicht in die Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es sey denn, daß dieser Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden sey, wie bey c. Also führen diese beyden Fälle auch auf eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der wesentlichen Septime in der Mitte eines Tonstücks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder bloß zu Verbindungen einzelner Sätze, wozu auch noch folgende Fortschreitungen bey g, wo statt einer neuen consonirenden Harmonie, eine andere dissonirende folgt, und die Erwartung noch höher gerrieben wird, gut zu gebrauchen sind. Hingegen wird im zweyten Falle, nemlich, wenn die Septime klein ist, durch diese Behandlung, wie sie bey f vorgestellt wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreypfing in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenac-

cord genommen ist, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Accords das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Diese Fortschreitung sowohl der Septime als der ganzen Harmonie führt also unmittelbar zum Schluß, und läßt nichts folgendes mehr erwarten.





Wir müssen nun noch anmerken, daß diese Septime in den verschiedenen Verwechslungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zur Grundnote werde. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen werden.

Auch ist bey der wesentlichen Septime noch anzumerken, daß, da sie neben dem Dreyklang einen für sich bestehenden Grundaccord formiret, ihre Vorbereitung nicht so strengen Gesetzen unterworfen ist, als bey den zufälligen Dissonanzen. Sie kann, wenn nur ihr Grundton liegt, frey eintreten; sie kann auch mit ihm zugleich eintreten; nur klingt sie alsdenn härter, und noch härter, wenn sie mit der Octave des Grundtones als eine Secunde frey angeschlagen wird. Geschieht dies in einer Tonart, dessen Tonleiter mit der Tonleiter der vorhergehenden Tonart absteigt, so wird sie unerträglich hart, und die Vorbereitung wird alsdenn nothwendig. Die Auflösung dieser Septime ist zwar allezeit nothwendig; sie kann aber doch, wo es darauf ankommt, den Zuhörer zu frappiren, unter gewissen Einschränkungen übergangen werden. (*)

Da die zufälligen Dissonanzen Vorhölte wichtiger Töne sind, die ein gutes Taksgewicht haben müssen, so kann die zufällige Septime nur auf eine gute Taktzeit vorkommen; die wesentliche hingegen kann sowohl auf einer guten, als schlechten Taktzeit angebracht werden. (*)

Septimenaccord.

(Auss.)

Unter diesem Namen begreifen wir nicht jeden Accord in dem die Septime vorkommt, sondern bloß den, in welchem sie eine wesentliche Dissonanz ist.

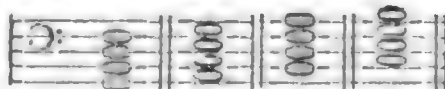
Die Nothwendigkeit, bey der vollkommenen Cadenz dem Dreyklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, daß diesen Accord nach den Dreyklang des Haupttones lenket, und den Bass in die Tonica zu treten zwingt, hat die Septime eingeföhret. (*) Daraus ist der vierstimmige Septimenaccord entstanden, der die kleine Septime bey sich föhret, weil

Zweyter Theil.

diese aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geschicktesten ist, ihn anzuföhren. 3. B.



Die Septime bietet sich bey dieser Gelegenheit so natürlich dar, und föhrt so nothwendig zur folgenden Harmonie, daß man hieraus Gelegenheit genommen, bey jedem cadenzmäßigen Gang des Basses, nämlich, wenn er Quartens- oder Quintenweise steigt oder fällt, dem vorletzten Dreyklang, die Cadenz mag so unvollkommen seyn, als sie wolle, die Septime zuzufügen, weil sie, wenn sie auch nicht aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, doch allezeit eine folgende Harmonie nothwendig macht, indem sie die Ruhe zerstört, die allemal weniger oder mehr bey Anhörung eines Dreyklanges geföhlet wird. Diesemnach ist der Septimenaccord von viererley Art; denn die kleine Septime kann sowohl dem harten und weichen, als verminderten, die große aber nur dem harten Dreyklang allein, zugefüget werden.



Von diesen Septimenaccorden ist der erste der vollkommenste, weil er außer der Septime noch einen zweyten Leitton in sich begreift, nemlich die große Terz, als das Subsemitonium des Haupttones, welche mit der Septime eine falsche Quinte, oder in der Umkehrung einen Triton ausmacht, der auf die vollkommenste Weise auf der folgenden Harmonie aufgelöst wird (*); die Septime geht nemlich unter sich in die Terz, und das Subsemitonium über sich in die Octave des Haupttones. Dieser Accord föhrt daher unmittelbar zum völligen Schlusse. Da die übrigen drey Arten des Septimenaccords diesen Vortheil eines zweyten Leittones nicht haben, so sind sie auch weniger vollkommen. Sie föhren entweder zu dem Dreyklang oder Septimenaccord der Dominante, oder eines von der Tonica noch entlegneren Tones, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.

Krr rrr

(*) S. Den folgenden Art.

(*) S. Dritten.

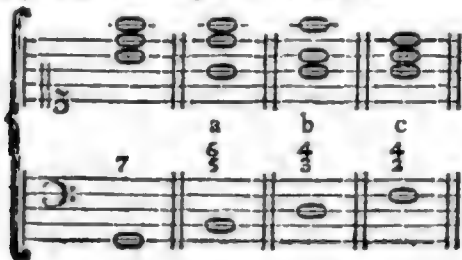
(*) S. Dissonanz. S. 265.

(*) S. Das oben gegebene Beyspiel.



Sie können daher nur in der Mitte einer musikalischen Phrase vorkommen; der erste hingegen ist allezeit der vorletzte Accord einer vollkommenen Cadenz. In beyden Fällen ist die Septime gleich wesentlich, und giebt dem Accord, der ohne ihr ein bloßer Dreysklang seyn würde, die Eigenschaft, die Fortschreitung theils nothwendig zu machen, theils zu bestimmen. Da sie nun kein aus einem andern Accord entlehntes, sondern ein zu dem Grundton gehöriges dissonirendes Intervall ist, so ist der Septimenaccord ein wesentlich dissonirender Grundaccord, so wie der Dreysklang ein wesentlich consonirender Grundaccord ist. Daß alle übrige wesentlich consonirende und dissonirende Accorde aus den Verwechslungen dieser beyden Grundaccorde entstehen, und außer diesen kein Grundaccord mehr in der Harmonie existire, hat Hr. Kirnberger unlängst in einem Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, unter dem Titel: die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, unwiederleglich dargethan.

Der Septimenaccord leidet, da er viersümmig ist, eine dreysfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundton genommen, so entsteht der Quintsextaccord, a; ist die Quinte im Bass, der Terzquartaccord b; und der Secundenaccord, wenn die Septime zum Grundton gemacht wird, c.



Alle diese Accorde sind gleich dissonirend, da sich in ihnen die Septime vom Grund- oder Fundamentaltone befindet, die auf der folgenden Harmonie einen Grad unter sich treten muß. In dem Quintsextaccord wird die Septime zur dissonirenden Quinte, in dem Terzquartaccord zur dissonirenden Terz, und in dem Secundenaccord zum dissonirenden Grundton. Von dem Gebrauch dieser Accorde aber ist in ihren besondern Artikeln gesprochen worden.

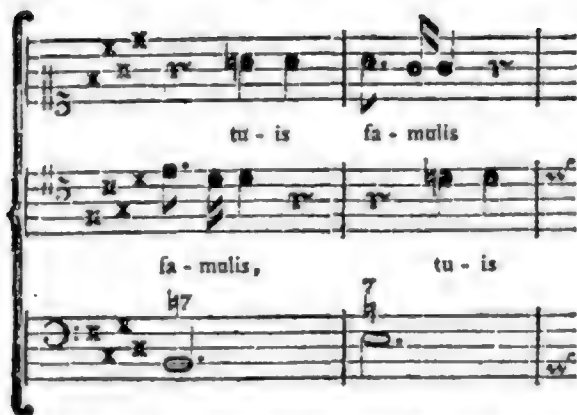
Der Septimenaccord bringt unstreitig die größte Lebhaftigkeit in die Musik, weil er durch seine ruhezzerstörende Kraft allezeit die Aufmerksamkeit auf eine folgende consonirende Harmonie rege macht. Fügt man der folgenden Harmonie wieder die Septime zu, so daß ein Septimenaccord auf den andern folgt, wie in diesen Beyspielen:



u. s. w.

so kann man den Zuhörer dadurch in große Unruhe setzen, fürnehmlich durch die Fortschreitung des zweyten Beyspiels, wo die Täuschung um so viel größer ist, weil die bey jedem Accord sich befindende kleine Septime und große Terz die Nothwendigkeit eines folgenden Haupttones desto mehr fühlbar macht. Da diese Fortschreitung zugleich durch die sinkenden halben Töne in den Oberstimmen sehr traurig wird, so schickt sie sich fürnehmlich zum äußerst bittenden und sehnlichen Ausdruck. Wenn ist das rührende Quert von Graun: Te ergo quæsumus aus seinem Te Deum laudamus unbekannt, wo diese Fortschreitung unterschiedliche mal angebracht ist? Z. B.





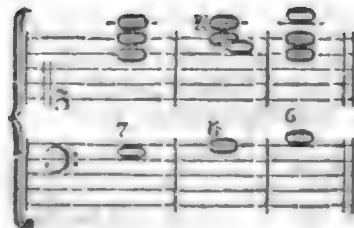
Die erste von den oben angeführten Folgen der Septimenaccorde ist nicht von solcher Kraft, sie verhindert aber, wie diese den Stillstand, und befördert die Modulation. Denn dadurch, daß der Zuhörer durch eine Reihe Septimenaccorden in Unruhe und Ungewissheit gesetzt worden, wird ihm der erste Dreyklang oder Dominantenaccord der ihm vorkommt, willkommen, und er setzt sich ohne Zwang in der neuen Tonart fest. Dieses Vortheils hat man sich aber bis zum Mißbrauch bedient; daher gute Harmonisten dergleichen Art zu moduliren, sárnemlich wenn jeder Accord einen ganzen, oder wohl gar zwey Takte einnimmt, und deren mehr als höchstens vier auf einander folgen, nicht mehr gut heißen, und sie ihren Schóllern unter dem Namen der Quintentranspositionen gánzlich verbieten.

Auf dem Septimenaccord folgt zwar am natürlichsten der Dreyklang der Unterquinte des Basses. Dennoch sind folgende Gánge in der Mitte eines Stúcks nicht allein recht, sondern können auch von Ausdruck seyn:

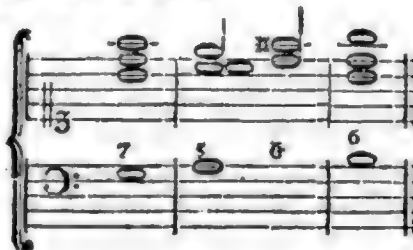


(*) S. Cadenz.

Bei den zweyen ersten Fortschreitungen ist die Cadenz vermieden (*), bey den úbrigen aber úbergangen worden. In Recitativen kommen dergleichen Fortschreitungen sárnemlich háufig vor. Noch frappanter wird der Uebergang des folgenden Dreyklangs in diesem Beispiel:

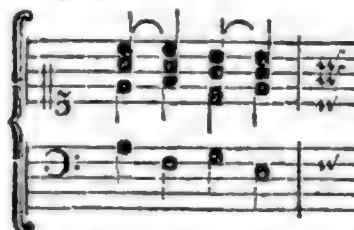


wo die Septime, statt einen Grad unter sich zu treten, einen halben Ton steigt. Diese Freyheit nehmen sich große Harmonisten bisweilen, um etwas heftiges auszudrúcken. Eigentlich ist das angeführte Beispiel so zu verstehen:



Man sieht leicht, daß der zweyte Accord der vermiedenen Cadenz úbergangen, und an dessen Stelle der darauf folgende angeschlagen worden.

Bei dem Septimenaccord sind nicht immer alle Intervalle, aus denen er besteht, nothwendig. Die Quinte ist am entbehrlichsten. Im strengen Styl darf die Terz nicht fehlen; in galanten Sachen wird auch diese weggelassen. Oft bleibt auch der Grundton weg, wie z. B.



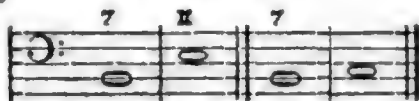
Hier fehlt bey dem zweyten und vierten Accorde der Grundton des Septimenaccordes; denn daß sie keine Dreyklänge seyn, erhellet aus der natürlichen Fortschreitung des Fundamentalbasses:



Obgleich nach dem, was in dem vorhergehenden Artikel von dem Unterschied der wesentlichen und zufälligen

zufälligen Septime gesagt worden, kein Zweifel mehr übrig bleibt, wie der Septimenaccord von dem Accord der zufälligen Septime zu unterscheiden sey; so ist doch in dem einzigen Fall, wenn die Auflösung der zufälligen Septime erst auf der folgenden Harmonie geschieht, und der Accord dadurch das Ansehen erhält, als ob er wesentlich wäre, noch folgendes hauptsächlich zu merken.

Der zufällige Septimenaccord kann nur entstehen, wenn bey dem Quintsextaccord die Septime ein Vorhalt der Sexte wird. Geschieht dies bey dem Sextaccord, so wird der Accord uneigentlich der Septimenaccord genannt, weil er keine Quinte neben sich leidet; er kann daher niemals mit dem Septimenaccord verwechselt werden. Bey diesem tritt der Basson bey der Auflösung der Septime am natürlichsten in den Grundton des Dreyklanges seiner Unterquinte; nach dem zufälligen Septimenaccord aber in den nächsten halben Ton über sich. 3. B.



In dem ersten Beyspiel ist der Septimenaccord der wesentliche Grundaccord; in dem zweyten aber der vorgehaltene Quintsextaccord, der aus der ersten Verwechslung des Septimenaccordes entsteht, und der daher nicht anders als ein Quintsextaccord behandelt werden kann. (*) Diese Verwandschaft hat es allezeit mit dem verminderten Septimenaccord (**); er kann daher niemals ein wesentlicher Grundaccord seyn, wie Rameau irrig lehret, sondern hat allezeit die Unterterz des Bassones mit dem Septimenaccord zum Grunde.

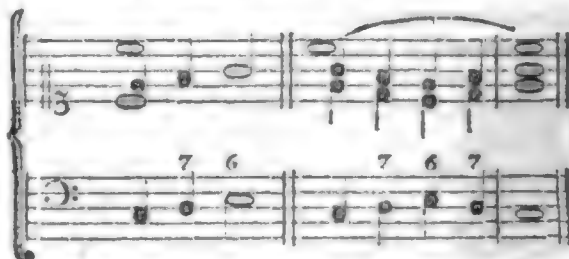
(*) S. Quintsextaccord.
(**) S. Den vorhergehenden Art.

Ob nun gleich der zufällige Septimenaccord in der Behandlung und in Rücksicht seines Fundamentalbasses nicht von dem Quintsextaccord unterschieden ist, so ist er doch von unweit größerem Nachdruck, nämlich wenn die Septime in der Oberstimme angebracht ist: denn alsdenn ist der Accord aus lauter übereinanderstehenden Terzen zusammengesetzt, und dadurch faßlicher, als wenn statt der Septime die zu dem Grundton gehörige Sexte angeschlagen würde, weil sie mit der neben ihr liegenden Quinte eine Secunde ausmacht. Durch die gewaltsame Uebersetzung der Octave des Fundamentaltones aber, von welchem die zufällige Sep-

time die None ist, erhält dieser Accord seine größte Kraft, wenn er frey angeschlagen wird. Er ist in steigenden Affekten der schicklichste Accord, die äußerste Höhe derselben auszudrücken; er schickt sich in Singstücken zu der letzten nachdrücklichsten Wiederholung starker Worte; wenn Braun nach einer Generalpause mit ihm Forte wieder anfängt, so setzt er unsere ganze Seele in Erschütterung: kein Accord nimmt so sehr den höchsten und stärksten Accent aller Leidenenschaften an, als der zufällige Septimenaccord; daher gute Meister sich seiner nur sparsam und bey den nachdrücklichsten Stellen bedienen. Kommt er im Piano vor, so erhebt er sich auf eine unterscheidende Art von seinem vorhergehenden und folgenden Accord, und macht in dem Piano eine angenehme Schattirung. Der verminderte Septimenaccord wird noch durch die Molltonart charakterisirt, und ist daher zum äußerst traurigen Ausdruck geschickt. Dieser Accord hat noch das ihm eigene Schicksal zu enharmonischen Ausweichungen. (*)

(*) S. Enharmonisch.

Noch ein anderer uneigentlich benannter Septimenaccord ist der durchgehende; er kommt vor, wenn der Bass und eine oder mehrere Stimmen sich bey einem liegenden Ton in Consonanzen durchgehend fortbewegen, der von den durchgehenden Bassnoten zur Septime wird. 3. B.



Die Septime wird hier nicht als Dissonanz behandelt, weil der ganze Accord gegen dem Fundamentalbass bloß durchgehend ist. Daher ist dieser und alle durchgehende Accorde in der Harmonie das, was die durchgehenden Töne in der Melodie sind. (*)

(*) S. Durchgang.

Rameau giebt jedem Accord, der eine Septime in sich enthält, den Septimenaccord zum Grunde. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler dafür erkennen muß. Man sehe z. B. folgendes Exempel mit dem Rameauschen Grundbass. (*)

(*) V. Generation harmonique Ex. XXX.



Die Quarte bey der zweyten Note macht gegen die Quinte eine Secunde, oder umgekehrte Septime; aber Niemand, als Rameau und die, die ihm blindlings folgen, wird sich einfallen lassen, hier den Septimenaccord von A zum Grunde zu legen, da von diesem Grundton sich in der Harmonie eine verdoppelte Quarte befindet, wovon weder die eine noch die andere aufgelöst wird. Mit der None des folgenden Taktes hat es dieselbe Bewandniß; die Quinte die wesentlich zu dem Grundaccord gehöret, kann zu dem Accord gar nicht angeschlagen werden. Wer fühlt nicht, daß sowohl die Quarte als None hier bloß zufällige Vorhalte vor der Terz und Octave seyen, worin sie alsbald aufgelöst werden, und daß die Grundharmonien des Exempels folgende simple Dreypfänge seyen?



Serenade.

(Poesie; Musik.)

Ein Lied von einer besondern Art, das bestimmt ist einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt. Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt, und die Ausleger des Horaz merken an, daß in der Ode an die Lydia (*) die Worte:

(*) L. 1.
Od. 25.

Audis minus et minus jam,
Me tuo longas perennis nollis,
Lydia, dormis?

auf eine solche Serenade sich beziehen, und daß die zwey letzten Verse, vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen nannten sie sehr artig *παγαλαυσιβουον*, welches

so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen.

In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher, als bey uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheint sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart. In den Sitten, nach welchen ein Jüngling Scheuße eragen muß seine Liebe, oder auch bloß unschuldige Galanterie gegen ein Mädchen, die noch nicht die Seinige ist, durch eine Serenade an den Tag zu legen, ist schon etwas verdächtiges, oder wirklich unrichtiges.

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch bloß Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren, oder als einen Glückwunsch, bey angehender Nacht, vor ihren Häusern aufführet, und die man insgemein im deutschen Ständchen nennet.

Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruck natürlicher Weise vermehret.

Der Tonsetzer, der eine gute Serenade machen will, sie sey über einen Text, oder bloß für Instrumente, hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesanges zu befleißigen; mehr consonirend, als dissonirend zu seyn, und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freyer Luft die beste Wirkung thun.

Serenata.

(Musik.)

So nennet man in Italien eine besondere Art der Musik, worüber mir folgende Beschreibung von einem Freund mitgetheilet worden.

Die Serenata ist eine dramatisch vom Poeten abgehandelte Geschichte, oder andere Materie, welche, in Musik gesetzt, aufgeführt wird. Dies kann auf dem Theater oder im Zimmer geschehen. Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: 1) daß sie nicht mit Action, und nicht mit theatralischen Kleidungen auch nicht mit abwechselnden Decorationen, zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführt wird; und 2) daß sie nicht so ausführlich und lang ist, als eine Oper, sondern gemeinlich nur aus zwey Abtheilungen besteht. Den Namen hat sie von der Zeit, wenn sie gemeinlich aufgeführt wird. Ist die Materie aus der Bibel: oder sonst aus der geistlichen Geschichte: so heißt sie *Dras-*
torium.

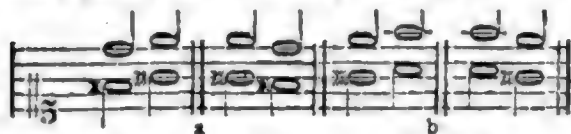
torium. Wenn, wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlicher Weise, besonders in Italien, sitzen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehreren welche zu singen haben, stehen auf, so lange als sie singen.

In den Werken des Metastasio findet man von allen Arten derselben, eigentlichen so wohl als uneigentlichen, gute Beispiele.

S e x t e.

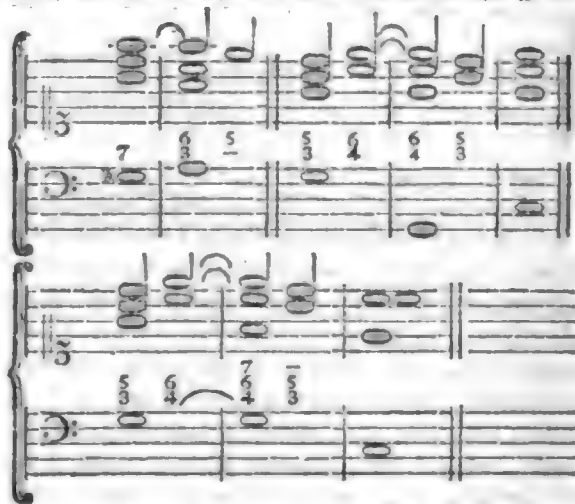
(Musik.)

Ist der sechste Ton der Tonleiter, oder ein Intervall von fünf diatonischen Stufen. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtones und der Tonart klein, groß und übermäßig. In der harten Tonart ist sie auf der Ober- und Untermedianten der Tonica, und in der weichen auf der Tonica und Dominante klein, auf den übrigen Stufen groß. Die übermäßige kommt nicht in der Tonleiter vor, sondern entsteht, wenn die große Sexte noch durch ein Verseßungszeichen um einen halben Ton erhöht wird; diese wird in der Umkehrung zur verminderten Terz (*), und kann daher nicht wol für eine Consonanz gehalten werden: die kleine und große hingegen, wovon die erste aus der Umkehrung der großen, und die zweyte der kleinen Terz entsteht, sind ihrem Ursprunge nach Consonanzen, und gegen ihren Grundton allezeit consonirend (*). Außer der Terz ist kein Intervall von so vielfältigem Gebrauch in der Harmonie, als die Sexte: sie kommt bey jeder Verwechslung des Dreysklanges und des Septimenaccordes vor. Der zweystimrige Contrapunkt beruht fast bloß auf Terzen- und Sextenabwechslungen. (*) Doch sind zwey kleine Sexten stufenweise nach einander im reinen Satz nicht wol erlaubt, weil sie indgemein einen unharmonischen Querverstand verursachen, wie bey a; besser sind die, wo beyde Stimmen nur um einen halben Ton fortschreiten, wie bey b:



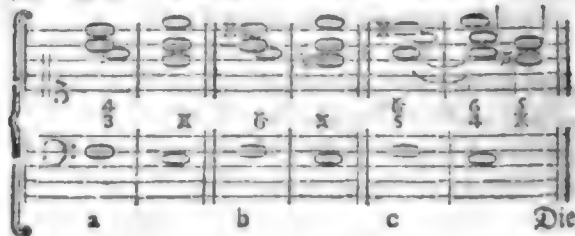
In der Melodie ist der Sextensprung von einiger Schwierigkeit, und im strengen Styl gänzlich verboten.

Wenn die Sexte ein Vorhalt der Quinte wird, so dissonirt sie, aber nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Quinte, die an ihrer statt erwartet wird, und mit der sie eine Secunde ausmacht. Z. B.



Bey dem ersten Quartsextaccord des zweyten Beyspiels ist sowol die Sexte als Quarte consonirend, weil sie beyde zu dem Dreysklang von C, der zum Grunde liegt, gehören. Bey dem darauf folgenden Quartsextaccord aber liegt der Dreysklang von G zum Grunde, wie dieses aus dem lezten Beyspiel erhellet, wo die Septime dem Dreysklang zugesetzt wird: sowol Quart als Sexte sind hier dissonirende Vorhalte, jene vor der Terz, und diese vor der Quinte, worin auch ihre Auflösung geschieht. (*)

Die übermäßige Sexte ist in ihrem Gebrauch weit eingeschränkter, als die große und kleine. Sie kommt vor, wenn man in der weichen Tonart einen halben Schluß mit dem Terzquartenaccord in der Dominante der Tonica machen will, wie bey a, und die große Sexte, um den folgenden Accord desto nothwendiger, und die Octave, worin die Sexte tritt, desto piquanter zu machen, noch um einen halben Ton erhöht wird, wie bey b. Oft wird statt der Quarte auch die Quinte zu diesem Accord genommen, wie bey c; alsdenn ist die Quinte die zufällige None vom Fundamentaltone. (*)



(*) S.
Quartsext.
accord.

(*) S.
None.
Septimen-
accord.

Die

(*) S.
Consonanz.
Terz.

Die übermäßige Sexte ist von so großem Wolklang, daß zu vermuthen ist, daß man allezeit das Verhältniß 7:12, welches aus dem umgekehrten Verhältniß 6:7 (*) entsteht, zu vernehmen glaube. Warum aber das Gehör bey der übermäßigen Sexte nachgiebt, bey ihrer Umkehrung, nemlich der verminderten Terz, aber nicht, rührt vermuthlich daher, weil die Sexte in einer gewissen Entfernung von ihrem Grundton liegt, und gegen ihn nicht so genau verglichen werden kann, als bey der verminderten Terz, die ihrem Grundton so nahe liegt, und in unserm heutigen System insgemein nur eine reine Secunde, folglich gar nicht zu gebrauchen ist. Daher ist die übermäßige Sexte im contrapunctischen Styl, wo die Stimmen sich umkehren lassen müssen, gänzlich verboten; in der freyeren Schreibart aber ist sie von großer Schönheit, und oft von Ausdruck, wenn sie mäßig gebraucht wird. Sie tritt, wie alle übermäßigen Intervalle einen Grad über sich. (*)

(*) S.
Übermäß.
fig.

Bei halben Endenzen läßt man bisweilen in einer Stimme des vorletzten Accordes die große Sexte durchgehen, wie hier:



Die Franzosen haben diese durchgehende Sexte zu einer dissonirenden Hauptnote gemacht, und daraus einen Grundaccord formiret, den sie l'Accord de Sixte-ajoutée benennen. Daß dieser Grundaccord aber sehr überflüssig und eine bloße Chimäre sey, hat Hr. Kirnberger in seinem Zusatz zu der Kunst des reinen Sazes außer allen Zweifel gesetzt.

Sextenaccord.

(Wusst.)

Er entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreypflanges, nämlich wenn die Terz desselben zum Grundton genommen wird; die Quinte wird alsdann zur Terz, und die Octave zur Sexte: Von diesen wird nach Beschaffenheit der Umstände bald die Terz, bald die Sexte, bald die Octave in der vierten Stimme verdoppelt. Man sehe die dem Artikel Dreypfang angehängte Tabelle, wo diese Ver-

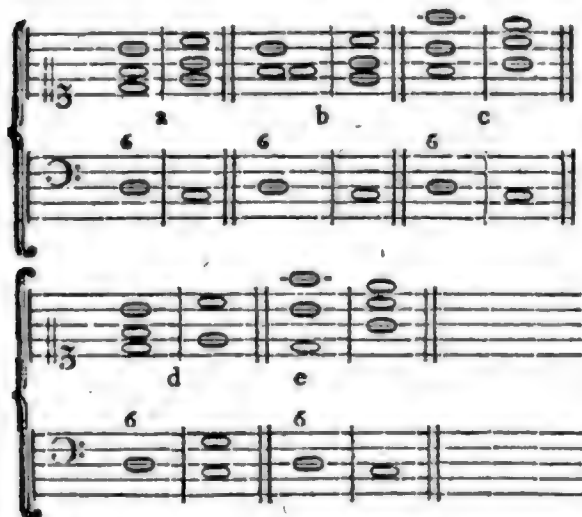
doppelungen bey dem Sextenaccord unter den Buchstaben h, i, k, ausgesetzt sind. Diese Verwechslung, oder Umkehrung des Dreypflanges hat allemal eine Verminderung, oder Schwächung des vollkommenen Consonirens zum Grund, wird also vornehmlich da gebraucht, wo man die Octav, oder die Quinte in der Hauptstimme mitten im Zusammenhang nöthig hat. Da benimmt man diesen vollkommenen Consonanzen, durch Verwechslung des Bass tones ihre befriedigende Kraft, hebt den Ruhepunkt, den sie verursachen würden, auf, und bringt folglich mehr Zusammenhang in die Melodie.

Im vierstimmigen Satz kommt es hauptsächlich darauf an, welches Intervall bey diesem Accord am schicklichsten verdoppelt werde, damit nicht verborene oder unmelodische Fortschreitungen entstehen. Um hierin nicht zu fehlen, darf man nur darauf merken, daß kein Leitton (*) verdoppelt werden müsse; folglich kann weder bey dem Sextenaccord, der aus dem Dreypfang der Dominante entsteht, noch überhaupt bey dem Sextenaccord, wo der Bass ton einen halben Ton über sich in den Dreypfang steigt, die Octave verdoppelt werden, weil der Bass ton als ein Leitton, nämlich als das Semitonium von dem folgenden Ton anzusehen ist. So kann auch keine Sexte oder Terz, die ein Leitton eines folgenden Tones ist, oder durch ein zufälliges Versezungszeichen dazu gemacht worden, verdoppelt werden. In allen benannten Fällen würden entweder Octaven, oder sonst eine unsingbare Fortschreitung entstehen. Es sind aber so wohl in der Dur- als in der aufsteigenden Molltonleiter nur zwey Stufen, auf denen der Sextenaccord einen natürlichen Leitton in sich begreift, nämlich wenn er auf der Septime oder auf der Secunde der Tonica vorkommt. Im ersten Falle liegt der Leitton im Bass, im andern ist die Sexte dieser Leitton. Von diesem letzten Sextenaccord wird aber hernach noch besonders gesprochen werden. Alle übrigen Sextenaccorde auf den andern Stufen der Tonleiter sind ohne Leitöne, und vertragen daher jede Verdoppelung, wovon doch diejenige die beste ist, die in der Fortschreitung gegen die übrigen Stimmen nichts fehlerhaftes enthält, und am natürlichsten den Gesang befördert. Doch verdoppelt man bey keinem Sextenaccord ohne Noth die Octave in der Oberstimme, weil diese Verdoppelung in den äußersten Stimmen auch bey der vollsten Harmonie leer klingt.

(*) S.
Leitton.

Es kommt noch ein Accord vor, den unerfahrene für diesen Sextenaccord halten könnten, der aber ganz von ihm verschieden ist: Nämlich, wenn bey dem Terzquartiaccord die Quarte weggelassen wird, welches fürnehmlich geschieht, wenn die Quarte nicht vorhergelegen hat, so bleibt ein Sextenaccord, den die Franzosen l'accord de petite - Sixte nennen, übrig. (*) Weil dieser nicht aus dem Dreyklang, sondern aus dem Septimenaccord entsteht, wenn nemlich die Quinte desselben zum Baßton genommen wird, so muß man ihn von dem eigentlichen Sextenaccord wol unterscheiden. Er kommt nur auf der zweyten Stufe der Tonica vor, und besteht allezeit aus der kleinen Terz und großen Sexte, die gegen einander den Triton, oder die falsche Quinte ausmachen, der aufgelöst werden muß. Daher sind sowohl Terz als Sexte bey diesem Accord Intervalle, die nicht verdoppelt werden sollten; die Terz, weil sie die Septime vom Fundamentaltone, und die Sexte, weil sie das Subsemitonium modi ist: Demohngeachtet wird die Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicher Weise unter sich zu gehen, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht verdoppelt ist, fast allezeit über sich, wie bey a. In folgendem Beyspiehl ist daher die Behandlung dieses Accordes bey d und e der bey a, b und c vorzuziehen.

(*) Man sehe die hernach stehende Beyspiehle in Noten.



Weil der eigentliche Sextenaccord, der die erste Verwechslung des verminderten Dreyklanges ist, gerade so, wie der beschriebene ausseht, und dieselben Intervalle zu haben scheint; so ist nöthig, daß man auch diese beyde wol unterscheide, welches

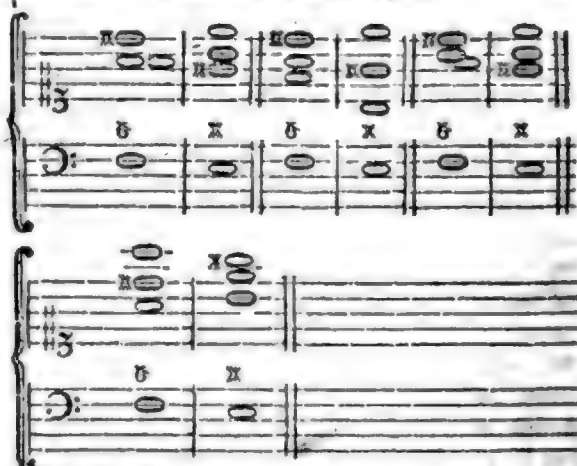
leicht ist, wenn man nur auf die Fortschreitung der Harmonie Acht hat. Dieser gehört in den Durton der Untersecunde seines Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Tonica oder dessen ersten Verwechslung; jener hingegen gehört in den Mollton der Unterquarte des Baßtones und führt zu dem Dreyklang der Dominante. Z. B.



Bey dem ersten findet die Verdoppelung der Sexte gar nicht statt; bey dem zweyten kann so wol Terz als Sexte und Octave verdoppelt werden.

Zu dem uneigentlichen Sextenaccord kann auch der übermäßige gerechnet werden, weil er ebenfalls aus der dritten Verwechslung des Septimenaccordes entsteht, und derselben Behandlung fähig ist. Er kommt nur auf der sechsten Stufe der Molltonart nämlich auf der kleinen Sexte vor, und führt, indem die übermäßige Sexte einen halben Ton über sich, und der Baßton einen halben Ton unter sich geht, zu dem Accord der Dominante. (*) Die Sexte als ein vorzüglicher Leitton in diesem Accord kann daher nicht verdoppelt werden; sondern nur die Terz, oder die Octave; doch muß die verdoppelte Octave nicht über, sondern unter der Sexte liegen, wegen des harten Verhältnisses der verminderten Terz. Man schlägt aber oft, statt der Verdoppelung, die Quarte, weil sie im Grunde zu diesem Accord gehört, dazu an. Daher sind alle folgende Behandlungen dieses Accordes in ihrer Art gut.

(*) S. Den vor-
hergeh.
den Art.



Bey der ersten und letzten Behandlung dieses Beyspiehls ist eben das zu erinnern, was wir von der Ver-

Verdoppelung der Terz bey dem uneigentlichen Sextenaccord gesagt haben. Die Gewohnheit hat diese Verdoppelung nicht allein erträglich, sondern fast angenehm gemacht. Und in der That, da man bey diesen Accorden den Fundamentalson vermißt, so wird auch das dunkle Gefühl der Septime, die hier zur consonirenden Terz wird, durch den angenehmen Wolklang derselben, ganz ausgelöscht, und wir vertragen ihre Verdoppelung gerne, wenn nur eine davon unter sich geht.

Der uneigentliche und der übermäßige Sextenaccord schiken sich vorzüglich zu Fragecadenzen (*); von der Absicht des eigentlichen, haben wir oben gesprochen. Wir haben aber hier noch eine wichtige Anmerkung darüber zu machen. Nämlich, so vielfältig sein Gebrauch in allen Arten der Musik ist, so behutsam muß man doch mit ihm bey Duetten, die von einem Bass begleitet werden, und überhaupt bey zwey hervorstechenden gleichen Begleitungsinstrumenten, als Fibern, Hoboen u. d. gl. verfahren. Denn wenn die Sexte in der ersten, die Terz aber in der zweyten Stimme liegt, so machen beyde Stimmen gegen einander eine Quarte, die, in zwey hervorstechenden Stimmen oder Instrumenten, zumal wenn sie frey angegeben wird, von der unangenehmsten Wirkung ist, geschweige wenn deren mehrere auf einander folgen. (*)

(*) S. Duett.

Man kann mit dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, ein Stück im Quastakt anfangen. Z. B.



aber kein Stück kann mit dem Sextenaccord beschließen, weil man nach ihm allezeit noch etwas folgendes erwartet.

Singen.

Das Singen, von dessen Ursprung wir bereits anderwärts gesprochen haben (*), hat ohne Zweifel die Erfindung und allmähliche Vervollkommenung so wol der Dichtkunst, als der Musik veranlaßt. Zweyter Theil.

(*) S. Erzw.

sänglich hatten diese beyden Künste keinen andern Zweck, als das Singen, wozu der Mensch in gewissen Umständen durch seine Empfindung eingeladen wird, zu vervollkommenen; beyde arbeiteten eine Zeitlang bloß darauf dem kunstlosen nur aus der Fülle der Empfindung entstandenen Gesang, eine gute Form zu geben, jene durch schickliche Worte, diese durch zusammenhangende, den Ausdruck der Empfindung schildernde Töne. Ob nun gleich in der Folge beyde Künste sich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, so ist doch noch izt das Singen der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst. (*) Es scheint (S. 1074) zwar, daß viele die sogenannte Vocalmusik nur, als einen Nebenzweyß dieser Kunst ansehen, und man arbeitet an viel Orten zehnmal mehr für die Instrumentalmusik, als für das Singen. Dieses beweist aber nichts anders, als daß hier, wie in andern Dingen, das Vorurtheil die Menschen verleitet die Bahn der Natur zu verlassen und Nebensachen zur Hauptsache zu machen.

Das Singen ist unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige, was sie hervorbringt, eine Nebensache ist. Gewiß ist die Gabe zu singen ein wolthätiges Geschenk der Natur das vorzüglich verdiente durch Genie bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dienet die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Müß und Arbeit zu erleichtern und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrücklichste Weise zu äußern. Nach bloß der leichtere Gesang, der zum gesellschaftlichen Vergnügen ertönt, hat sehr schätzbare Wirkung; weil dadurch jedes gesellschaftliche Gefühl auf die angenehmste Weise unterhalten wird. Worte, die für sich nur einen schwachen Eindruck machen würden, können, wenn sie gesungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Versammlung in Nahrung setzen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte singen können, so wird dadurch jeder in seinen Empfindungen durch die andern bekräftigt, woraus denn eine Fülle des Vergnügens entsteht, das durch kein anderes Mittel in demselben Grad zu erreichen wäre. Singen ist endlich die leichteste und wirksamste Arznei gegen alle Bitterkeiten des Lebens. Eine betäubte Person kann durch eine sanfte Singstimme völlig wieder aufgerichtet werden.

§ 66 § 66

Das

Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, und zu rühren, als jede andere Veranstaltung der schönen Künste, ist unstreitig. Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst, denn diese hat zuerst Anleitung gegeben, Instrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen suchte. Hat man es nun auf den Instrumenten so weit gebracht, daß man durch diese bloßen Töne so viel Leidenschaftliches ausdrücken kann, wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrückt werden können, da es noch die Worte zu Hilfe nimmt, und den Gegenstand nennt, der die leidenschaftlichen Töne verursacht? Ob nun gleich jeder Mensch singen kann, so singt doch einer vor dem andern besser, nachdem die Stimme des einen vor dem andern an Annehmlichkeit und Leichtigkeit einen Vorzug hat, und nachdem sie mehr geübt ist, und der Sänger einen bessern Vortrag hat. Daher ist aus dem Singen eine weitläufige Kunst geworden, die die Regeln eines guten Vortrages an die Hand giebt. Denn da das Hülfsmittel der Sprache die Gegenstände der Empfindung schildern kann, welches die Instrumente allein nicht thun können, so ist das Singen mit der Musik nicht allein verbunden worden, sondern hat dadurch die Veranlassung zu Erfindung von Kunstformen, wo das Singen die Hauptsache ist, gegeben, welche zum Unterschied der Instrumentalmusik die Vocalmusik genennet wird. Daher ein Sänger sowol als ein Instrumentalist dieselben Zeichen der Musik lernen, und sich in denselben Regeln eines guten Vortrages üben muß; doch muß dieses nicht so weit gehen, daß er sich nach den Instrumenten bilde, sondern diese müssen sich vielmehr nach seiner Stimme bilden. Das vornehmste, wonach ein Sänger streben muß, ist ein guter Geschmak; diesen muß er sich gleich anfangs durch Anhörung guter Singstücken eigen zu machen suchen. Hat er erst einen guten Geschmak, denn kann er zu seiner Uebung sich allerhand Schwierigkeiten aus Instrumentalstücken geläufig machen, damit er eine Fertigkeit erhalte, alles ohne Zwang vorzutragen; aber auch nur zu diesem einzigen Endzweck; denn aus diesen Schwierigkeiten sein Hauptgeschäft machen, und damit nur Bewunderung erregen wollen, heißt die Stimme zu einem sehr unvollkommenen Instrument erniedrigen, und den Hauptvorzug, den sie vor allen Instrumenten hat, auf das Herz zu werfen, gänzlich aus

den Augen setzen. Jede Schwierigkeit, sie sey noch so groß, kann auf diesem oder jenem Instrument nachgemacht und besser nachgemacht werden; aber mit Ausdruck gesungene Worte kann kein Instrument nachspielen. Hier bleiben für den Sänger Schwierigkeiten von einer andern Art übrig, wozu die bloße Fertigkeit der Stimme allein noch lange nicht genug ist; Schwierigkeiten, die so vielfältig sind, als es der Ausdruck ist. Jeder Ausdruck erfordert seinen eigenen Ton der Stimme, und überhaupt seinen besondern Vortrag. So verlangen zornige Worte einen trozigen Ton, und einen abgestoßenen, ohne alle Manieren nachdrücklichen Vortrag; zärtliche Worte hingegen einen sanften, einschmeichelnden Ton, und nach dem Grade der Zärtlichkeit, einen ziehenden und manierlichen Vortrag. Ein klagender unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, dringt bey ruhrenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besitzen, selten oder gar nicht gegeben. So kann ein ausdrucksvoller Ton der Stimme einem Gesang, der in dem Munde eines andern Sängers von wenigem Ausdruck seyn würde, das höchste Leben geben, obgleich beyde denselben Gesang vortragen würden. Der Sänger befließt sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren; denn der gute Geschmak verlangt Zierrathen; er suche vornehmlich die verschiedenen Arten der Triller rund und deutlich zu machen, und sie mit Geschmak und Ueberlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hieher, in so fern sie von der Art sind, daß der Zonseger sie nicht hingschrieben und sie der Willkühr des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruck des Ganzen zu vergessen; denn dadurch wird sein Vortrag jedem Zuhörer von Geschmak unaussprechlich. Er mache es, wie der gute Baumeister, der die Menge und die Art der Zierrathen nach dem Charakter des Ganzen anbringt, nämlich so, daß das Ganze dadurch nicht verstellt, sondern dadurch nur reizender wird. Eine Arie von leichtem und frohlichen Inhalt verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstück hingegen fast gar keine, u. s. f. Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmak gelegt, so wie in der Gelehrsamkeit die manierliche Schreibart.

art. Veränderungen der Melodie, nämlich wo ganze Sätze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdenn gut seyn, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdrucks in der Melodie ersetzt, und es folglich besser versteht, als der Tonsezer. Da dieser Fall selten ist, zu geschweigen, daß der Sänger bey solchen Auszierungen die Harmonie in seiner Gewalt haben, und selbst ein Tonsezer seyn muß, so kann es nicht fehlen, daß solche Variationen ofte von dem übelsten Erfolg sind, und etwas ganz anders sagen, als der Tonsezer gewollt hat. Diese Sucht zu variiren ist den Operncomponisten zu statten gekommen, und hat die Passagen eingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichtsbedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variiren und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschicklichkeit zeigen kann, da es in der That eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige bloß das Ohr ergötzende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und schiefte Geschmack hat heut zu Tage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehört, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowol, als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folgt, werden auch bey uns bald in eine völlige Ländley ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Castraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmacks zu erkennen, und ihren Modenkraut für echte Schönheiten der Kunst zu halten.

Man muß sich wundern, daß in den Büchern, die zur Singkunst Anleitung geben, wenig oder gar nichts sich auf den Ausdruck beziehendes gelehret wird, da dieses doch hauptsächlich dasjenige ist, wodurch die Stimme sich vor allen Instrumenten am meisten auszeichnen kann. Man lernt den Sänger bloß die Noten, Manieren und Passagen etc. Così hat hin und wieder in seiner Anleitung zur Singkunst nützliche Anmerkungen über den Vortrag, wenn er Ausdruck haben soll, gemacht, und jeder Sänger sollte sie auswendig wissen. Daß der Sänger nicht mitten in einem Wort Athem holen, und daß er die Worte deutlich aussprechen müsse, versteht sich zwar von selbst, dennoch wird häufig hiewieder gefehlet. Dieses ist nirgends so unangenehm, als in Recitativen, wo, wenn man die Worte nicht versteht, man aus der ganzen Musik nichts machen kann. Da das Recitativo bloß für die Singstimme gemacht ist, und

auf keinem Instrument gespielt werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und singend sprechen; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag danach einrichten; er muß die nachdrücklichsten Worte und die nachdrücklichste Epilbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruck legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede muß er durch schiffliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehört zur Deutlichkeit des Vortrags, aber es muß immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaflichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindere und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier bloß von dem Sänger ab; der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versetzt, die die Worte ausdrücken, statt einer rührenden Sprache, der kein Mensch widerstehen kann, eine Mißgeburdt zur Welt bringt, und seinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vortragen werden; aber das Recitativo ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton derselben in seiner Gewalt hat.

Es ist nicht zu leugnen, daß eine schöne Stimme viel wieder gut macht, was am Vortrag fehlet. Dem kunstgelehrten Sänger gilt diese Entschuldigung nichts; aber dem Liebhaber und fürnehmlich dem Frauenzimmer, denen die Natur vorzüglich vor den Männern eine schöne und dauernde Stimme gegeben hat, sollte diese Wahrheit eine Anreizung seyn, sich im Singen zu üben, und ihrem Geschlechte dadurch eine der größten Zierden zu geben. Die einsamen und stillen Verrichtungen, die das Frauenzimmer hat, sind ihnen zum Singen so bequem, daß man glauben sollte, der Schöpfer hätte ihnen darum eine so schöne Stimme gegeben, weil sie die Bequemlichkeit haben, sie zu üben und zu nutzen. Wie angenehm kann sich ein Frauenzimmer einer ganzen Gesellschaft durch ein einziges Lied machen, daß sie mit Anstand und einer mäßigen Geschicklichkeit singt? Wie leicht vergißt man beym schönen Gesang, daß die Sängerin nicht schön ist, und wie leicht kann sie dadurch sich eine ganze Gesellschaft unter-

unterwürfig machen? Ein Lied von der Tugend, von den Glückseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, u. d. gl. aus dem Munde eines tugendhaften Frauenzimmers würde auf manchen Menschen mehr wirken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren.

Das Singen hat auch noch den Nutzen, daß man Worte, die man singt, weit eher behält, als die man bloß liest; denn durch dem Singen dringen die Worte desto tiefer ins Herz: daher die Alten alle ihre Lehren und Tugendssprüche in Verse brachten, und sie sangen. Ueberhaupt war bey den Alten das Singen in großem Ansehen; ihre größten Festtage wurden mit Singen zugebracht.

Singen d.

(Musik.)

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stücks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonsetzer hierin glücklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können: Haste und Graun haben darum so singend setzen können, weil sie selbst große Sänger waren. Hat die Natur ihm eine reine Stimme verlag, so muß er wenigstens, alles was ihm vorkommt, in Gedanken singen können, danken keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken, und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen, im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstück diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.

Man pflegt über Stücke, die etwas Urienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch cantabile zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders sin-

gend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrags, die der Singstimme nicht angemessen sind.

Singstimme.

(Musik.)

So benennt man in der Vocalmusik diejenige, oder diejenigen Stimmen (*), die gesungen werden. (*) S. Stimme. Durch die Singstimme wird die Instrumental- von der Vocalmusik unterschieden.

Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaftig leidenschaftlichen Tones, der so mannichfaltig ist, als es mannichfaltige Leidenschaften giebt; und förmlich wegen der Bequemlichkeit mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so großen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstücken, wo sie vorkommt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen. Wer daher eine vollkommen gute Singstimme setzen kann, kann das Vornehmste in der Musik. So leicht dieses aber zu seyn scheint, wenn man eine Graun'sche Singstimme ansieht, so viel Schulen müssen doch vorher durchgegangen werden, ehe man die Kunst so in seiner Gewalt hat, daß man den Zwang der Worte nicht mehr fühlt, und sie in einem fließenden leichten Gesang auszudrücken im Stand ist, der dieselbe rhythmische Abtheilung, und denselben Ton und Charakter habe, die in den Worten liegen. Wer nicht selbst singen kann, und von Natur einen fließenden schönen Gesang und feines Gefühl hat, ob er gleich Concerte, Fugen und Contrapunkte zu machen im Stande seyn würde, der ist zur Singcomposition unfähig. Seine Singstimme wird eher das Ansehen eines Colfeggio zur Uebung, als eines leidenschaftlichen Gefanges haben, und seine Melodie entweder steif oder gemein seyn. Zur Singstimme taugt nur fließender, ausdrucksvoller, mit den Worten übereinstimmender Gesang; dies aber ist nicht Jedermanns Sache. Wer darin glücklich seyn will, muß außer den Künsten des Sazes das Singen selbst wie Graun und Haste völlig in seiner Gewalt haben. Außer dem aber wird eine gute Kenntnis der Sprach, der Prosodie und der metrischen Einrichtung des Textes erfordert. Denn es ist ungemein anstößig, wenn auch

auch nur hier und da in einzeln Stellen die metrische und rhythmische Beschaffenheit des Gesanges der, die im Texte liegt, widerspricht. Im folgenden Artikel wird dieses ausführlicher gezeigt.

Singstück.

Diesen Namen giebt man allen Tonstücken, worin eine oder mehrere Singstimmen vorkommen, sie mögen von Instrumenten begleitet seyn, oder nicht. Die Singstimme ist in diesen Stücken die Hauptstimme, auf welche der Tonsetzer sein ganzes Augenmerk richten muß. Aber nicht jedem ist es gegeben, in Singstücken glücklich zu seyn; am wenigsten denen, die selbst nicht singen können, noch das Singende in ihrer Gewalt haben. Denn hier kommt es nicht bloß auf harmonische Kenntnisse und auf den reinen Satz allein an, nicht bloß auf Erfindung und richtige Anordnung mancher Sätze, damit sie ein wohlklingendes Ganzes ausmachen, nicht auf künstlich angebrachte Contrapuncte, sondern auf einen mit Kunst und Geschmak gesetzten fließenden Gesang: Alles wodurch ein Instrumentalcomponist sich hervorthun kann, ist einem Singcomponisten, der uns führen soll, noch nicht hinlänglich. Er muß überdem ein vorzüglich empfindsames Herz haben, das allen leidenschaftlichen Eindrücken offen steht; er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften seyn, in so fern jede sich durch ihren eignen Ton und durch die Gemüthsbewegungen, die sie hervorbringt, äußert; er muß im Stande seyn, diesen Ton und jede Gemüthsbewegung in den Worten, über welche er setzen soll, genau zu entdecken, und so deutlich in dem Gesang auszudrücken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Satz, keine Fortschreitung, kein Ton befindlich, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, da siehe, die überdem ein regelmäßiges Ganze sey, dem die Worte nicht den geringsten Zwang anthun; er muß auch noch ein vollkommener Deklamator seyn, und Hauptworte von Nebensätzen, Hauptsätze von Nebensätzen mit ihren Unterarten schon in der Aussprache zu unterscheiden wissen. So viel wird von einem Instrumentalcomponisten, der auch ergötzen kann, wenn er in seinen Stücken bloß einer schwermüthigen Phantasie folgt, nicht gefordert. Es ist ungleich schwerer für das Herz, als bloß für die Einbildung zu arbeiten. Diese fängt bey der geringsten Veranlassung,

bey ein Paar auf einanderfolgenden Accorden, Feuer; jenes muß gerührt seyn. Dem Singcomponisten werden zwey Hülfsmittel an die Hand gegeben, die ihm, sich des Herzens seiner Zuhörer zu bemächtigen, mächtiglich unterstützen. Diese sind: die Worte, und die menschliche Stimme. Jedes für sich vermag oft schon viel über das menschliche Herz; thut nun noch der Tonsetzer das Seinige, so wird ihm Niemand ungerührt zuhören: kein Herz wird den Eindrücken widerstehen können, die der Zusammenfluß der Worte, des Gesanges, der menschlichen Stimme und der harmonischen Begleitung macht.

Wie es scheint, werden zu einem vollkommenen Singstück, es sey welcher Art es wolle, folgende Stüke erfordert.

1) Es muß ohne Rücksicht auf den Ausdruck einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist. Ernsthaft im Kirchenstyl, glänzend im Kammerstyl, und affectvoll im Theaterstyl.

2) Die Singstimme oder Singstimmen müssen den Hauptgesang führen, in denen sich die vorzustellende Leidenschaft vorzüglich schildert. Wird dieser Gesang von Instrumenten begleitet, so muß er niemals durch diese verdunkelt werden, sondern sie müssen ihm nur zur Unterstützung dienen. (*)

3) Unter den begleitenden Instrumenten sowohl als in der Art der Begleitung, muß nach dem Ton der vorzustellenden Leidenschaft eine geschickte Auswahl getroffen werden.

4) Taktart, Bewegung und Rhythmus müssen mit der Gemüthsbewegung, die die Leidenschaft erzeugt, übereinstimmen. Es versteht sich, daß die Worte auch danach eingerichtet seyn müssen.

5) Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höhern und tiefern Töne, der steigenden oder sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach seyn, damit die Worte nicht zerrissen werden.

6) Die gewöhnliche Ausdehnung der menschlichen Stimme muß in den Singstimmen nicht überschritten werden, es sey denn, daß man für Stimmen schreibe; die über die gewöhnliche Ausdehnung hinausgehen.

7) Daneben muß ein Singstück nach Beschaffenheit des Ausdrucks voll von sanfter oder frappanter Modulationen, Abwechselungen des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen, immer unterhaltend, sin-

(*) S. Stimmen.

gend, aber nicht gemein, mit Kunst gewürzt, harmonisch richtig, und ohngeachtet des Zwanges der Worte, ein vollkommenes und regelmäßiges Ganze seyn.

Was zum Ausdruck der Singstücke gehöre, davon ist schon an einem andern Ort gesprochen worden. (*)

S. Aus-
druck S. 117.
u. Melodie.

Man theilt die Singstücke in solche ein, worin nur bloß eine Singstimme den Hauptgesang führet; dergleichen sind Lieder, die oft auch ohne alle Instrumentalbegleitung sind, die Arien und Recitative; und in solche, wo mehrere Stimmen zusammen singen, die wiederum in solche abgetheilt werden können, wo die Stimmen gegen einander concertiren, als Duette, Terzette u. d. gl. und in solche wo die erste Singstimme den Hauptgesang hat, und von den übrigen begleitet wird, dergleichen sind Chöre, einige Motetten und Chöre. Von der Einrichtung dieser besondern Arten der Singstücke aber ist in ihren Artikeln gesprochen worden.

S i n n b i l d.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein sichtbares Bild, das außer der unmittelbaren Vorstellung, die es erweket, noch eine andere allgemeine Bedeutung hat. Nämlich in den zeichnenden Künsten vertritt das Sinnbild die Stelle der Allegorie, des Gleichnisses, des Beyspiehls, der Vergleichung oder der Metapher in der Rede; und drückt etwas allgemeines durch das Besondere aus. Viel Sinnbilder sind allegorisch; aber sie sind es nicht nothwendig, und deswegen muß das Sinnbild überhaupt nicht mit dem allegorischen Bilde verwechselt werden.

Man kann demnach jedes Gemähl, oder überhaupt jedes Werk der zeichnenden Künste, in so fern es dienet etwas allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das Bild der Pallas, das ursprünglich eine vermeinte Gottheit vorstellte, ist nun ein Sinnbild der Weisheit. Die Abbildung eines Marcuss Curtius, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, konnte ehemals die Vorstellung einer besondern, wahrhaften, oder vorgegebenen Geschichte seyn; ist wahr sie das Sinnbild eines für die Errettung seiner Mitbürger sich selbst aufopfernden Patrioten. Da wäre sie ein Beyspiel.

Also dienen überhaupt die Sinnbilder dazu, daß sie die zeichnenden Künste in gewissen Fällen zu einer Sprache machen, die allgemeine Begriffe ausdrückt, ob sie gleich ihrer Natur nach nur Begriffe von ein-

zelnen, oder individuellen Dingen erwecken können. Aus dem was wir im Artikel Allegorie gesagt haben, erhellet hinlänglich, wie die eigentliche Allegorie von dem Sinnbild unterschieden ist, und warum jede Allegorie ein Sinnbild, aber nicht jedes Sinnbild eine Allegorie ist. Achilles, als das Bild eines kühnen und hitzigen Helden, Pylades, als das Bild eines getreuen Freundes u. d. gl. sind keine Allegorien, aber Sinnbilder.

Sie werden also überall gebraucht, wo die zeichnenden Künste allgemeine Vorstellungen erwecken sollen. Die Alten haben sie auf ihren Münzen, geschnittenen Steinen, auf ihren Gefäßen und Geräthschaften, an Gebäuden vielfältig angebracht. Es ist allerdings eine löbliche Bemühung, die zeichnenden und bildenden Künste dazu anzuwenden, daß Dinge, die wir zu unsrer Nothdurft täglich brauchen, wie das Geld, die mancherley Geräthschaften, und unsre Wohnungen, etwas an sich tragen, das nützliche allgemeine Begriffe täglich in uns erneuere. Hätten die Griechen Taschenuhren gehabt, wie wir, so würden sie dieselben unfehlbar nicht bloß wie jetzt geschleht, mit unbedeutenden Zierrathen, sondern mit allerhand Sinnbildern verschönert haben. (*) Hieraus erkennet man also die Natur und den Gebrauch der Sinnbilder.

(*) S.
Künste S.
620 u. 625.

Es ist also in den zeichnenden Künsten eine wichtige Frage, wie man Sinnbilder erfinde, und wie eine besondere Sache, zum Sinnbild könne gemacht werden. Dieses ist eigentlich das, was die sogenannte Iconologie lehren sollte. Die Erfindung der Allegorie in zeichnenden Künsten, wovon wir an seinem Orte gesprochen haben, ist nur ein Theil davon. Das was wir in verschiedenen andern Artikeln über das Bild, das Gleichniß, das Beyspiel, und die Vergleichung überhaupt angemerkt haben, müßte für die Iconologie besonders auf die zeichnenden Künste angewendet werden. (*)

Es kommt hier auf zwey Hauptsachen an, nämlich auf die genaue, aber dabey sinnreiche, oder reizende Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, und auf das Mittel das Allgemeine in dem besondern merkbar zu machen. Es ist nicht genug, daß man einsehe, der zwischen der Wollust und der Tugend stehende Herkules; könne, als ein vollkommen ähnliches Bild eines edlen und tugendhaften Jünglings, der einen rühmlichen Entschluß wegen der Wahl seiner Lebensart faßt, gebraucht werden.

(*) S.
Aehnlich-
keit; Bild,
Beyspiel,
Gleichniß,
Vergleichung.

werden. Man muß auch gewiß seyn, daß der, welcher das Sinnbild sieht, es verstehe.

(*) Art. Ueber die Ähnlichkeit haben wir bereits hinlänglich gesprochen (*); die allgemeine Bedeutung verständlich zu machen, ist eine Sache von großer Schwierigkeit.

Wo man sich der Schrift bedienen kann, wie auf Münzen, Kupferstichen und bey andern Werken, da fallen die meisten Schwierigkeiten weg; weil oft ein einziges Wort hinlänglich ist, die Deutung anzuzeigen. (*) Wo dieses sich nicht schicket, da hat die Sache große Schwierigkeit. Die Allegorie, wenn sie glücklich genug erfunden ist, leitet natürlicher Weise auf die Bedeutung. Doch muß der Ort, wo sie angebracht wird, oder andre Nebenumstände dazu behülfflich seyn. Ein Gemälde, darauf nichts, als eine Rose vorgestellt wird, kann Niemand auf die Gedanken bringen, daß es eine allgemeine Deutung haben soll. Aber ein Kind, das neben einem Rosenstrauch stund und weinte, dabey eine Mutter, die dem Kind etwas ernstliches sagte, würde die Vorstellung sogleich zum Sinnbild machen. Die Deutung desselben Bildes aber kann verschieden seyn. Es kann dienen, die Lehre zu sagen; man soll nicht ohne Vorsicht nach jedem scheinbaren Guten greifen; es kann aber auch den Sinn des französischen Sprichworts: nulle rose sans épine, ausdrücken. Für jenen Fall schickte sich das weinende Kind, mit der warnenden Mutter, um die Bedeutung zu bestimmen; für diesen aber, müßte man schon einen Jüngling, und einen lehrenden Philosophen dazu mahlen; weil das Kind die wichtigere Lehre noch nicht fassen kann.

Ich muß mich, da die allgemeinen Grundsätze, zu verständlicher Deutung der Bilder, noch fehlen, mit Beyspielen behelfen, um nur überhaupt begreiflich zu machen, wie die Sache zu erhalten sey. Hieher gehören auch ein paar Anmerkungen, die wir über das moralische Gemälde, das im Grund auch ein Sinnbild ist, gemacht haben. (*) Will man das Beyspiel zum Sinnbild erheben, so muß man suchen das Individuelle der Vorstellung, so viel möglich von dem Gemälde zu entfernen; damit man sogleich merken möge, das Bild stelle keinen besondern Fall vor. Wenn z. B. die Personen gar nicht, oder doch noch gar keiner bekannten, weder alten

noch neuen Art gekleidet sind, so giebt dieses schon eine Vermuthung, das Bild habe eine allgemeine Bedeutung. Und dergleichen Mittel giebt es noch mehr; wenn nur ein Mann von Genie das Bild behandelt. So kann bisweilen ein Zusatz irgend einer allegorischen Person, die unter wüthliche handelnde Personen gesetzt wird, sogleich anzeigen, daß der Mahler nicht eine Historie, sondern eine Moral hat mahlen wollen.

Über wir können uns hierüber nicht weiter ausdähnen, und wollen nur noch über den Werth der Sinnbilder anmerken, daß es dabey gar nicht darauf ankomme, daß sie hohe, oder wenig bekannte Begriffe und Lehren ausdrücken. Die Wichtigkeit muß hier nicht durch die Seltenheit, oder das Neue und Hohe, sondern durch die Brauchbarkeit bestimmt werden. Es giebt sehr gemeine, sehr leichtfaßliche Wahrheiten und Lehren, wie z. B. die meisten sind, die durch ganz bekannte Sprüchwörter ausgedruckt werden; die eine weit größere Wichtigkeit und Brauchbarkeit haben, als manche nur durch großen Scharffinn, oder tiefe Wissenschaft zu entdeckende, und auch schwer zu fassende Wahrheit. Wir erwarten von den Künsten eben nicht Aufklärung des Verstandes, sondern wüthfame Erinnerungen an ganz bekannte, aber sehr nützliche Wahrheiten; nicht neue Begriffe, aber tägliche und lebhaftige Erinnerung der wichtigsten und schon genug bekannten Begriffe. Es war darum ein sehr guter Einfall den unser geschickte Historienmahler Rohde hatte, gemeine Sprüchwörter sinnbildlich zu zeichnen, wovon sein Bruder der Kupferstecher verschiedene herausgegeben hat.

Sinngedicht; Epigramma.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht, darin der Dichter merkwürdige Personen, oder Sachen nicht umständlich, sondern gleichsam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem besondern und seltenen Licht zeigt. Die eigentliche Art dieses Gedichtes hat unser Lessing zuerst aus Betrachtung seines Ursprunges mit gehöriger Genauigkeit bestimmt. (†) Es schelnet nämlich aus den. Aufschriften auf Denkmäler entstanden, wenigstens dadurch veranlaßt worden zu seyn. Wie aus

Berlin herausgekommen ist.

(†) In seinen Anmerkungen über das Epigramm, im ersten Theile seiner vermischten Schriften; der 1771 in

(*) S. Moral; Realistisches Gemälde.

man Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Personen, oder Sachen gesetzt werden, über deren besondere und seltene Beschaffenheit insgemein eine kurze Aufschrift die nöthige Auskunft giebt; so ist das Sinngedicht ein ähnliches poetisches Monument, das wir mit einem einzigen Blick übersehen. Das bekannte Distichon:

*Infelix Dido! nulli bene nupta marito:
Hoc pereunte fugis; hoc fugiente peris.*

Bringt uns die berühmte Dido, als ein außerordentliches Beispiel einer durch Hebrath unglücklichen Person vor Augen, und zeigt in ein paar Worten, worin das Seltene ihres Schicksals bestanden habe. Der erste Vers ist gleichsam die Statue, oder das Denkmal, das uns die Person in merkwürdiger Stellung vor das Gesicht bringt, und der zweite Vers ist wie die Aufschrift derselben, die uns die Sach in zwey Worten erklärt. Dieses ist der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

Es hat diesem zufolge, wenn es vollkommen seyn soll, zwey Theile, die der angeführte Kunstrichter Erwartung und Aufschlus nennt, und die wir mit dem Monument und seiner Aufschrift vergleichen haben. Nur denn ist es vollkommen, wenn es diese beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philosophischen Schule das Subjekt und das Prädicat nennen könnte, und wenn jeder genau, nachdrücklich und kurz gezeichnet ist.

Indessen nimmt man die Sache nicht immer so sehr genau, daß man nicht auch solche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter diese Art zählte. Bisweilen besteht es bloß aus dem zweyten Theil, da der erste durch die Ueberschrift angezeigt wird. Man findet z. B. in den sogenannten Menagjanis folgendes:

*Uebet ein kleines Lustwäldchen das mit Wasser
umgeben ist.*

*Hic Cytherea tuo poterat cum Marte jacere,
Vulcanus prohibetur aquis, sol pellitur umbris.*

Diese zwey Verse sind eigentlich nur die Aufschrift; das Denkmal, oder die Sache selbst wird durch die Ueberschrift angezeigt. Das Sinngedicht wäre vollständig, wenn in ein paar vorhergehenden Versen gesagt würde: Diesen Wäldchen ist mit Wasser umgeben und dicke mit Bäumen bepflanzt, und

der Venus geweyht. Von dieser Art ist auch folgendes aus der Anthologie:

*Ἐν Ζανί μιν ἐστὶ θύκη· λίθος. Ἐν δὲ λίθῳ
Ζανὶ Περικλῆος ἱμῶντος ἄγραται.*

Es ist bloß die Aufschrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erste Theil fehlt ihm. Andern fehlt der zweyte Theil; sie zeigen uns bloß die Sache, und überlassen uns, eine anständige Aufschrift darauf zu machen. Von dieser Art ist folgendes, von unserm Kleist:

*Als Pätus auf Befehl des Kayfers sterben sollte,
Und untern einen Tod sich selber wählen wollte:
Durchstach sich Areia. Mit heiterem Gesicht
Sah sie den Doich dem Mann und sprach: Es schmerzt
jet nicht.*

Etwas mehr ist folgendes, denn ob es gleich schreinet, als stelte es nur das Subjekt vor, so empfindet man doch besonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufschrift schon in sich schließt:

*Δελὸς Ἐπικτατὸς ὕπνῳ, καὶ σμῆντι πέτρῃ,
Καὶ περὶ Ἰγέρ, καὶ φίλῳ Ἀδαμαντῇ.*

So viel sey von dem Charakter und der Form dieses Gedichts gesagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Absicht; so wie auch die Denkmäler selbst nicht allemal einerley Endzweck haben. Einige dienen bloß das Andenken wirklich außerordentlicher Begebenheiten, Glücks- und Unglücksfälle im Andenken zu erhalten; andere haben Lob und noch andere Schande zur Absicht, und eben dieses hat auch bey dem Sinngedichte statt. Und da diese Denkmäler wenig Aufwand erfordern, so beehrt man auch bloße Thoren damit, um den Klügern die Lust zu machen über sie zu lachen. So zieht folgendes bloß ab das Andenken einer ganz besondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

*Una dies Fablos ad bellum miserat omnes,
Ad bellum missos perdidit una dies.*

In diese Classe rechnen wir alle, die bloß überraschen, die durch das Seltsame der Sach Verwunderung, oder durch das Ungereimte und Wärrische, Lachen erwecken.

Man sieht aber, ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nachcyferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Absicht haben, die wichtigern sind. Von dieser

dieser Seite betrachtet kann das Sinngebieth, so klein es ist, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung diese vier Verse von Vesper lesen?

Dies ist das stersame Geseht;
Dies ist die Doris die Geliebte,
Die ihren Eaniz eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und spottenden Sinngebichts ist zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Und wie leichtsinnig müßte der nicht seyn, der das vorher angeführte Sinngebieth auf den Epistat, ohne heilsamen Eindruck davon zu fühlen, lesen könnte: Dies ist Epistat, ein Slave, lahm und höchst arm, aber den Göttern werth.

Es lassen sich aus allem angeführten auch ohne mühesames Nachdenken, die vornehmsten Eigenschaften des Sinngebichts abnehmen. Man findet sie in den angeführten Anmerkungen unsers Festings gründlich auseinandergesetzt. Wir begnügen uns also die Hauptfachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieses Gebicht das kleinste von allen ist, so leidet es auch nicht den geringsten Fleken. Gedanken und Ausdrücke müssen vollkommen bestimmt, vollkommen richtig und passend seyn. Der Gegenstand muß nur wenigen, aber meisterhaften Zügen so gezeichnet seyn, daß wir ihn schnell, nach seiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge fassen. Und wie bey wirklichen Denkmalen die Einfach eine Haupttugend ist, so muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen seyn. Man kann das, was wir über die Beschaffenheit des Denkmalß gesagt haben (*) leicht hierauf anwenden.

(*) S.
Denkmal.

Das Prädicat, oder was die Aufschrift vorstellt, muß uns die Sach in einem völlig interessanten Lichte zeigen, es sey als besonders gut oder böß, oder bloß selten, oder possirlich. Wir müssen nothwendig dadurch überrascht, oder doch stark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruck, oder naive Einfach, oder Witz, oder seltsamer Contrast, aber allemal der vollkommenste Ausdruck erfordert.

Und hieraus läßt sich abnehmen, daß dieses kleine Gebicht einen Meister in Gedanken und Ausdruck erfordere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers sey.

Zweyter Theil.

Aus dem Alterthum haben wir viele sehr schöne Sinngebichte in den beyden griechischen so genannten Anthologien. Aber der Hauptepigrammatist, der diese Dichtart besonders und einzig getrieben hat, ist Martialia. Unter uns haben sich Logau und Wessnife vorzüglich in diesem Fache gezeigt, und der letztere besonders könnte vorzüglich genannt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es Deutschen in dieser Art gebracht haben; obgleich zu seiner Zeit der deutschen Sprache der leichte und geschmeidige Ausdruck, den sie zu unsern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. Zagedorn hat in dieser, wie in mehreren Arten auch in Ansehung des vollkommenen Ausdrucks hierin den Deutschen die ersten Muster gegeben. Hier und da laufen einige Sinngebichte von Kästner herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieser durch ernsthaftere Arbeiten berühmte Mann alle seine Vorgänger in dieser Art würde übertroffen haben, wenn er sich vorgenommen hätte, das Sinngebieth zu seinem Fache zu wählen.

Sinnlich.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird das sinnlich genenne, was wir durch die äußern Sinnen des Körpers empfinden; man hat aber die Bedeutung des Wortß auch auf das ausgedehnet, was wir bloß innerlich, ohne Zuthun der körperlichen Sinnen empfinden, wie Begierde, Furcht, Liebe u. d. gl. Dieses Sinnliche das man auch empfindbar nennen könnte, wird von dem Erkennlichen, wenn ich dieses Wort brauchen darf, unterschieden. Man hat nämlich bemerkt, daß diese zwey Arten, sich etwas bewußt zu seyn, da man etwas erkennt, oder da man etwas empfindet, sehr von einander verschieden seyn, und das, was man empfindet, sinnlich genennt. Weil es zur Theorie der schönen Künste nothwendig ist, daß man den Unterschied zwischen Erkennen und Empfinden, genau bemerke, indem diese Künste sich von den Wissenschaften darin unterscheiden, daß jene für das Empfinden, diese für das Erkennen, arbeiten, so müssen wir die Begriffe hierüber genau entwikkeln.

Wir sagen, daß wir etwas erkennen, fassen, oder begreifen, wenn wir seine Beschaffenheit wahrnehmen, und wir erkennen die Sache deutlich, deren Beschaffenheit wir andern beschreiben, oder erklären können. Beym Erkennen schwebt also unserm Geist etwas vor, oder wir sind uns einer Sache bewußt,

Est ttt

die

die wir, als etwas von uns selbst, das ist von unsrer wirkenden Kraft verschiedenes ansehen, und wir nennen dieses den Gegenstand der Erkenntnis. Hingegen sagen wir, daß wir etwas empfinden, wenn wir uns einer in uns, in unsrer eigenen Kraft, vorfallenden Veränderung bewußt sind; wenn wir uns igt anders gerühret, oder in einem andern Zustand versetzt finden, als wir vorher waren. Das Empfinden geht unmittelbar unsern innern Zustand an; denn bey jeder neuen Empfindung sind wir uns einer Veränderung in uns selbst bewußt; das Erkennen geht auf etwas, das wir als von uns getrennt, ansehen. Beym Erkennen sind wir Zuschauer dessen, was vorgeht; beym Empfinden sind wir selbst das Ding, mit dem etwas veränderliches vorgehet, und dieses Veränderliche beobachten wir nicht, als etwas, das von uns verschieden ist, sondern als etwas, das in unsrer Wirkbarkeit liegt. Beym Empfinden ist die Aufmerksamkeit ganz auf uns und auf die Veränderung in unserm innern Zustand gerichtet; beym Erkennen aber geht sie auf etwas von uns verschiedenes. Am leichtesten zeigt sich dieser Unterschied, in den beyden Fällen, da wir selbst vermittlest der äußern Sinnen etwas bloß empfinden, oder erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und bloß auf das Gefühl selbst Acht haben, ohne auf das Feuer, oder die kalte Luft, wodurch es bewirkt wird, Achtung zu geben, so beschäftigen wir uns bloß mit uns selbst. Wir finden uns in einem Zustande, der etwas eigenes, von jedem andern Zustand verschiedenes hat. Hier ist uns nichts von uns verschiedenes, nichts als außer uns sich veränderndes gegenwärtig; wir fühlen allein uns selbst; unsre uns gefallende oder mißfallende Existenz. Gefällt uns dieser Zustand, so nennen wir die Empfindung angenehm, genießen sie und wünschen darin zu verharren, oder sie noch stärker zu genießen. Mißfällt uns der Zustand, so äußert sich in der Kraft, die wir als unser eigenes Wesen empfinden, ein Bestreben nach einem andern Zustande. Kurz, in beyden Fällen sind wir ganz mit uns selbst beschäftigt, oder wir empfinden nur uns selbst.

Mit diesem Falle vergleiche man den, da wir einen scheidbaren Gegenstand erblicken, dessen Beschaffenheit wir beobachten. Hier unterscheiden wir das, was uns beschäftigt, sehr genau von uns selbst. Denn wir sehen es als außer uns an. Die Aufmerksamkeit hat hier ein Ziel, das außer uns zu

liegen scheint und unsre angenehme, oder unangenehme Existenz nichts angeht. Je stärker wir unsre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Gegenstandes richten, je mehr vergessen wir uns selbst. Unsre Wirkbarkeit geht nun darauf in dem Gegenstand mehr zu sehen, das Mannigfaltige darin zu entdecken, und uns selbst Rechenschaft davon zu geben. Hiebey äußert sich, indem wir zu erkennen suchen, nicht das geringste Bestreben, etwas in unsrer Existenz zu ändern, wir wollen nur sehen, mehr, oder genauer sehen, uns selbst wollen wir nicht anders fühlen.

Dieses ist der Unterschied zwischen Empfinden und Erkennen. In so fern nun ein Gegenstand auf die Empfindung wirkt, oder das Empfinden verursacht, wird er sinnlich genannt, und in so fern er uns zum Erkennen, zum Erforschen anreizt, wollen wir ihn erkenntlich nennen. Man sieht hier so gleich, daß ein und eben derselbe Gegenstand sinnlich, oder erkenntlich ist, je nachdem er auf uns wirkt. Ein schönes Juwel kann bey einem eiteln Menschen plötzlich den Wunsch erwecken, es zu besitzen und sich damit zu schmücken; denn wirkt es Empfindung, und ist in so fern ein sinnlicher Gegenstand: bey einem Juwelierer macht es vielleicht bloß die Neugierde rege; er will es näher sehen, genauer betrachten, giebt auf seine Form, auf den Glanz, auf die Beschaffenheit der einzeln Theile, Achtung, schätzt seinen Werth u. s. f. Diesem ist es ein Gegenstand der Erkenntnis, und in so fern nicht sinnlich, ob er gleich durch den Sinn des Gefühls erkannt wird.

Sinnlich heißt also jeder Gegenstand, dessen Gegenwart in unsrer Vorstellung wir unmittelbar empfinden, und mit dessen Betrachtung, oder näheren Erforschung wir uns nicht abgeben, wenn wir den Eindruck davon gleich durch keinen der äußern Sinnen bekommen haben. Jeder Begriff, jede Vorstellung in uns, sie sey entstanden wie sie wolle, ist sinnlich, in so fern wir uns der Empfindung die sie erweckt allein überlassen, ohne näher zu untersuchen, wie die vorgestellte Sache beschaffen ist; das ist, in so fern wir bloß auf ihre Gegenwart, auf das Empfinden derselben Achtung geben. Deswegen heißt auch jeder confuse Begriff, den ein Wort in uns erweckt und dessen Beschaffenheit wir nicht näher erforschen, sondern zufrieden sind mit dem, was wir dabey empfinden, ohne es weiter zu entwickeln, ein sinn-

sinnlicher Begriff. Es ist uns dabey, als ob wir ihn bloß aus Anschauen, ohne Nachdenken gegenwärtig haben, und wir beschäftigen uns bloß mit dem Eindruck, den er auf uns macht.

Vorzüglich sinnlich, oder stark sinnlich, wollen wir die Vorstellungen nennen, die starkes Empfinden erwecken, bey dem wir uns verweilen; ein Empfinden, das nicht schnell vorübergeht, sondern uns gleichsam nöthiget, auf unser Gefühl, oder unsern innern Zustand Achtung zu geben. Also sind nicht alle durch äußere Sinnen erweckte Begriffe vorzüglich sinnlich. Einige erwecken so schwache Empfindung, daß man sie kaum gewahr wird, oder sie verursachen eine so schnelle Untersuchung ihrer Beschaffenheit, daß man dabey sogleich in den Zustand der Betrachtung und des spekulativen Denkens geräth.

Dieses aber hängt nicht allemal bloß von der Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern gar ofte von unserer Sinnesart ab. So ist der Grundriß eines großen Gebäudes für einen, der die Baukunst versteht, eine geometrische Figur, für einen Mathematiker, zwar im allgemeinen Sinn, ein sinnlicher Gegenstand; aber er löst ihn sogleich auf seine nähere Betrachtung und Erforschung des Einzelnen darin; dadurch hört er auf sinnlich zu seyn.

Erkennlich oder spekulativ ist jeder Gegenstand, den man ohne genaues Bemerken und Erforschen seiner Beschaffenheit nicht erkennen, oder im Geiste gegenwärtig haben kann. Von dieser Art ist jeder deutliche Begriff; weil man ihn gar nicht faßt, wenn man nicht seine Beschaffenheit, oder das Einzeln, was in ihm liegt, durch genaues Beobachten und Nachdenken, bemerkt. Vorzüglich rechnen wir zum Erkennlichen die Gegenstände, die man zwar ohne Nachdenken sich vorstellen kann, die aber sogleich die Vorstellungskraft zu einer näheren Betrachtung und Erforschung ihrer Beschaffenheit reizen. Die Gegenstände deren Gegenwart im Geiste, wenn man sie nicht näher kennt, gar nichts merkliches in uns wirken, und weder zum Denken, noch zum Empfinden reizen, kommen hier als völlig gleichgültige Dinge gar nicht in Betrachtung.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen kommen wir nun näher zum eigentlichen Inhalt dieses Artikels. Die schönen Künste haben nicht den Zweck uns zu unterrichten, sondern uns zu rühren, oder in Empfindung zu setzen. Auch da, wo sie etwa in

besondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun sie es so, daß der Unterricht mit Empfindung verbunden ist. Daraus folgt also, daß die Gegenstände, die sie uns vorhalten, sinnliche Gegenstände seyn müssen, und daß der Zweck desto sicherer erreicht werde, je mehr Sinnlichkeit sie haben.

Die zeichnenden Künste und die Musik können keinen andern, als sinnlichen Stoff bearbeiten; man braucht also den Künstlern in diesen Gattungen nicht wie den Rednern und Dichtern zu sagen, sie sollen suchen sinnlich zu seyn. Aber dieses müssen sie wissen, wie ein an sich nur schlechweg sinnlicher Gegenstand, vorzüglich, oder stark sinnlich werde. Die redenden Künste können sowol sinnlichen, als erkennlichen Stoff bearbeiten. Da ist also nöthig zu wissen, wie dem nicht sinnlichen Stoffe Sinnlichkeit zu geben, und wie sie den schwach sinnlichen noch mehr sinnlich zu machen haben.

Wir müssen aber, ehe wir uns hierüber einlassen, nothwendig wiederholen, daß man auch sinnlich denken, oder erkennen, und denkend empfinden könne. Jenes geschieht, wenn man bey'm Denken, bey bloß klaren Begriffen stehen bleibt; dieses, wenn man von bloß sinnlichen Vorstellungen so schwache Empfindungen bekommt, daß man nicht gereizt wird ihnen nachzuhängen, sondern sich der Betrachtung der Gegenstände, wodurch sie verursacht worden, überläßt. Jenes sinnliche Denken müssen wir gegen das spekulative Denken, und dieses denkende Empfinden gegen das volle Gefühl der Empfindung halten, um die Verschiedenheit der Wirkung die jedes auf uns hat, genau zu beobachten.

Sinnliche Begriffe werden ohne großes Nachdenken erlangt. Es wird dazu bloß so viel Aufmerksamkeit erfordert, daß man Dinge, die wirklich verschieden sind, oder verschieden in die Sinnen fallen, von einander unterscheide, wozu der geringste Grad des Nachdenkens hinlänglich ist. Aber um deutliche und entwickelte Begriffe zu erlangen, muß man ofte die Vorstellungskraft ernstlich, anhaltend und auf mancherley Weise anstrengen. Man muß nicht nur alles Einzeln, was erfordert wird, um die Sache dazu zu machen, was sie ist, genau fassen, sondern dieses Einzeln der Ordnung nach wieder zusammensetzen, oder vom Zusammensetzen wieder entwickeln können. Die sinnlichen Begriffe, deren man gewohnt ist, stellt man sich ohne Mühe in einem

einzigsten untheilbaren Punkt der Zeit vor; deutliche Begriffe kann man nicht anders, als allmählig bekommen, in dem man das Einzelne darin Stückweis betrachtet, und gleichsam aufzählt.

Hieraus entsteht nun ein merkwürdiger Unterschied zwischen sinnlichem und wissenschaftlichem Denken, in Absicht auf die Wirkung.

Weil wir den sinnlichen Begriff schnell und ohne Anstrengung der Aufmerksamkeit fassen, so können wir uns sogleich dem Eindruck, den er auf uns macht, überlassen, und ihn ganz empfinden. Der Begriff, den wir deutlich zu fassen bemühet sind, wirkt gar nichts in uns, als ein bloßes Bestreben, das Einzelne darin zu sehen, oder zu fassen. Dort empfinden wir alles Einzelne auf einmal, ohne es zu erkennen, oder zu unterscheiden; hier aber sehen, oder empfinden wir nur einen einzigen, einfachen Theil auf einmal, und sind so stark beschäftigt, diesen zu fassen, daß wir das Ganze darüber aus dem Gesichte verlieren, und keine Wirkung davon in uns spüren. Derjenige, der einem Taschenspieler, oder Seiltänzer zusieht, und alle Augenblick etwas unbegreifliches, widersprechend scheinendes, oder gefährliches wahrnimmt, genießt die Eindrücke davon, er wird in beständiger Bewunderung, Erwartung und Furcht unterhalten: wer aber dabey sein Nachdenken anstrengt, um zu entdecken, wie alles zugeht, wie das unmöglich scheinende möglich ist, u. s. f. fühlt nichts von jenen Eindrücken; seine ganze Aufmerksamkeit ist auf das Erkennen der Sache gerichtet; er sieht nicht ein ganzes Kunststück auf einmal, sondern immer nur eine sehr kleine Bewegung und gleichsam nur einen Punkt. Man sehe auch zu leichtem Begriff dieser Sache die Anmerkung nach, die wir an einem andern Orte (*) hierüber gemacht haben.

(*) S. Lehrende Rede. de. S. 685.

Und nun begreift man leicht, warum den redenden Künsten dieses als eine Grundmaxime vorgeschrieben wird, sie sollen überall sinnlich sprechen. Denn da ihr Zweck ist, stark und lebhaft zu rühren, dieses aber durch Entwicklung der Begriffe nicht geschehen kann; weil dabey alle Aufmerksamkeit nur auf das Erkennen der Sachen gerichtet ist; so müssen sie sich dessen völlig enthalten. Je sinnlicher der Redner oder Dichter spricht, je schneller wird er gefaßt, und je mehr Wirkung thut das, was er sagt. Dieses kann als eine Grundlage dessen, was

wir hier noch zum Behuf des Künstlers zu sagen haben; hinlänglich seyn.

Wie das sinnliche Denken vor dem speculativen einen großen Vorzug hat, wenn es auf praktische Kenntniß, und auf ein Wissen, das auf Handeln einfließen soll, ankommt; so ist auch ein denkendes Empfinden, in manchem Falle dem gedankenlosen Gefühl vorzuziehen. Dieses Gefühl wirkt weiter nichts, als die damit unmittelbar verbundene Lust, oder Unlust, und läßt, nachdem diese vorbey sind, weiter keine Spuhr in der Seele. Hingegen sind die Empfindungen, die zugleich mit klaren Vorstellungen ihrer Ursachen und Wirkungen verbunden sind, von großer Wichtigkeit. Sie sind es, die uns Kenntniß des sittlichen Guten und Bösen geben, Neigung zu jenem, und Scheu für dieses einpflanzen.

Jenes gedankenlose Gefühl liegt bloß in der thierischen Natur, beziehet sich nur auf körperliche Bedürfnisse, und ist deswegen kein Gegenstand der schönen Künste. Für die Erhaltung, Vervollkommenung und Fortpflanzung der animalischen Natur, ist ohne unser Nachdenken gesorget; aber die allmähliche Erhebung des sittlichen Menschen, die Ausbreitung und Fortpflanzung des höheren sittlichen Lebens, ist der rühmlichen Bemühung edlerer Seelen überlassen. Diese machen die Seele für das sittliche Gute empfindsam, wie die Natur dem Körper für das physische Gute ein Gefühl gegeben hat. Und darin besteht der höchste und edelste Zweck der schönen Künste. Sie reizen die Empfindung zwar vermittelt der äußern Sinnen, aber nicht durch bloß sinnliche Gegenstände. Sie legen der Vorstellungskraft Gegenstände der klaren Erkenntniß vor, und in diese legen sie den Reiz zu angenehmen und widerrißigen Empfindungen, damit der nicht bloß thierische, sondern vernünftige Mensch das Gute und Böse kennen, jenes suchen und dieses vermeiden lerne.

Dieses ist nun alles, was der Künstler von der Theorie des Sinnlichen zu wissen nöthig hat. Nun kommen wir auf die Anwendung desselben.

Hier würde nun zuerst anzumerken seyn, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich des Sinnlichen bedienen müsse, um das Angenehme und Unangenehme, womit es insgemein begleitet ist, nicht am unrechten Ort anzubringen; davon aber ist bereits an so viel Stellen dieses Werks und so hinlänglich gesprochen worden, daß wir diesen Punkt hier übergehen können. Es bleibt uns also nur noch übrig

zu zeigen: 1. Wie in redenden Künsten dem bloß Erkennlichen das Kleid der Sinnlichkeit anzuziehen sey; und 2. wie sowol diese, als alle andre schöne Künste, dem, was nur schwach sinnlich ist, mehr Sinnlichkeit geben können.

1. Die redenden Künste sind nicht bestimmt neue Wahrheiten zu erforschen; dies ist das Amt der Philosophie: aber jede nützliche Wahrheit faßlich und mit eindringender Kraft begleitet vorzutragen und weiter auszubreiten, als die Philosophie es vermag, dieses ist eine von ihren Verrichtungen. Dazu aber müssen sie nothwendig einen sinnlichen Ausdruck brauchen. Er besteht darinn, daß für jeden nicht sinnlichen Hauptbegriff ein Wort gewählt werde, das einen sehr klaren und leichtfaßlichen Begriff erweket, vermittelt dessen durch irgend einen leichten Tropus, jener schwerere Begriff sehr klar und faßlich werde. Ein solcher Ausdruck war es, wenn statt des philosophischen Wortes Vorstellung, wo dieses nicht schon unmittelbar in der populären Sprach einen klaren Begriff erweket, der Ausdruck väterliche Regierung Gottes gebraucht würde; ingleichen Sehen anstatt Erkennen; fühlen, anstatt überzeugt seyn u. d. gl. Hieher gehören alle Metaphern, Bilder, Gleichnisse, Vergleichen; kurz alle Arten des Ausdrucks, wodurch das anschauende Erkennen, befördert wird. Es ist aber beim Gebrauche dieser sinnlichen Sprache höchst nöthig, daß man beständige Rücksicht auf ihren Zweck habe, und diesem zufolge das Bekannte und Leichtföhlbare, dem Unbekannten, und schwereren Föhlbaren vorziehe. Denn nicht jede durch die äußern Sinnen oder durch unmittelbar inneres Empfinden erwekte Vorstellung ist klar. Die zirkelrunde Figur faßt jedes Aug weit leichter, als die parabolische, oder hyperbolische; sie sind alle gleich sinnlich, aber nicht gleich klar. Vom angenehmen und niedrigen Geruch hat jedermann klare Vorstellungen, aber in beiden Arten werden sie weit weniger klar, wenn man das Besondere, oder specivische davon fassen soll. Wenn man also die Wörter Rosengetrich und Liliengetrich nicht bloß zum allgemeinen Ausdruck der Lieblichkeit der Empfindung, sondern zur nähern Bestimmung der Art der Lieblichkeit brauchen wollte, würden sie wenig nützen.

Zu dem sinnlichen Ausdruck gehört auch der Wohlklang, und das Empfindsame des Tones, nämlich das Feyerliche, Pathetische, Zärtliche, Fröhliche desselben, das sehr viel zum lebhaften Eindruck beiträgt.

2. Die schon ihrer Natur nach sinnlichen Vorstellungen können auf sehr vielerley Weise, noch sinnlicher gemacht werden. Sinnlicher wird die Vorstellung einer geschehenen Sache, wenn man anstatt sie zu erzählen, sie in Handlung verwandelt. Darum werden die epischen Dichter so ofte dramatisch. So wird der Ausdruck einer Empfindung weit sinnlicher, wenn er als eine Handlung vorgestellt wird, besonders wenn die Handlung an sich schon etwas Nachdrückliches hat. Wenn Venone den Paris erinnert, er habe sie ehemals herzlich geliebet, so ist die Sache völlig sinnlich; bekommt aber einen sehr hohen Grad der Sinnlichkeit, durch die Art, wie Ovidius es ihr in Mund legt:

*Incisæ servavit a te mea nomina sagi;
Et legor Oenone falce notata tua. (*)*

(*) Heroides. V. 20.

Sehr vermehret es die Sinnlichkeit, wenn das Allgemeine besonders gesagt wird. Es ist schon sinnlich, wenn man sagt: ich wünsche nicht im Ueberflusse zu leben, sondern begnüge mich am Nothdürftigen; aber sehr viel sinnlicher ist es, wie Horaz es ausdrückt:

*— Dives et aureis
Mercator exsiccat culullis
Vina, syra reparata merce.*

*— Me pascant Olivæ
Me cichorea levesque malvæ. (*)*

(*) Od. I. 31.

Ein besonderes Mittel die Sinnlichkeit zu verstärken ist auch dieses, wenn der Künstler, in dem er einen der äußern Sinnen beschäftigt, plötzlich auch einen andern zu rühren weiß. Dieses thut Homer sehr oft, in dem er mitten in der Zeichnung seiner Gemälde, da sich unsre Einbildungskraft bloß mit Sehen beschäftigt, auch das Gehör durch das Rauseln der Waffen, oder andere Töne, rühret. So ist folgendes aus dem Horaz höchst sinnlich:

*— Spirat adhuc amor
Vivuntque commissi calores
Æolix fidibus puellæ. (*)*

(*) Od. IV. 9.

Hierher gehören auch die Kunstgriffe der Maler, da sie neben dem Gesicht, auch andere Sinnen rühren, wie z. B. Poussin in seinem Gemälde von der Pest, wo auch der Geruch stark gerührt wird, oder wenn ein Maler in Landschaften das Rauseln der Schatten, das Rauschen eines Wasserfalls, die höchste Stille einer einsamen Gegend, oder im entgegengesetzten

Galle, die von dem Gesang der Vögel erfüllte Luft auszudrücken weiß, von dem allen aus den Werken der besten Maler Beispiele anzuführen wären.

Ueberhaupt wird die Sinnlichkeit durch die vollkommene Erreichung der Natur bey jeder Vorstellung ungemein vermehrt. Das Gemählde ist nie sinnlicher, als wann man dabey vergißt, daß man einen gemahlten Gegenstand sieht, und die Natur selbst zu sehen glaubt; wenn man im Portrait an dem Bilde Leben und Athem zu empfinden glaubt; wenn man in epischen und dramatischen Reden den Dichter so völlig vergißt, daß man die Personen selbst zu hören glaubt.

S i t t e n.

(Schöne Künste.)

Die Bedeutung des Wortes ist etwas unbestimmt. Bisweilen begreift man unter dieser Benennung gar alles, was zum Charakter, der Gemüthsart und Handlungsweise eines Menschen, oder ganzer Völker gehöret, in so fern sie sich von andern unterscheiden. In diesem Sinne scheinen Aristoteles in seiner Poetik, und Wolf in seiner allgemeinen praktischen Philosophie (†) die Wörter genommen zu haben, für die wir das Wort Sitten gebrauchen. Bisweilen aber scheint man dadurch bloß dasjenige zu verstehen, was dem Menschen in seinem Thun und Lassen zufälliger Weise zur Gewohnheit worden, in so fern es von dem, was andere in ähnlichen Fällen äußern, verschieden ist, so daß Menschen, die im Grund einerley Charakter haben, denselben durch verschiedene Sitten zeigen.

Wir verstehen hier durch Sitten gar alles zusammengenommen, was dem Menschen in Absicht auf sein Thun und Lassen gewöhnlich worden. Die Sitten beziehen sich nicht auf den denkenden, sondern auf den handelnden Menschen. Richtigkeit, oder Unrichtigkeit, Gründlichkeit, Scharfsinn u. d. gl. bezeichnen den Charakter des Menschen in so fern er denkt, und dieses rechnet man nicht zu den Sitten. Hingegen alles was er thut, in so fern es gut, oder böß, schicklich, oder unschicklich, rühmlich, oder verwerflich ist, wird sitlich genannt. Also wird man durch die Sitten zum guten, oder schlechten, zum angenehmen, oder unangenehmen Menschen.

Für den sitlichen Menschen arbeiten die schönen Künste, da die Wissenschaften für den denkenden Menschen arbeiten. Diese haben den Unterricht, jene die Bildung der Sitten zum Zweck. Darum ist eine lebhafteste Schilderung der Sitten eine vorzügliche und unmittelbar nützliche Arbeit des Künstlers. Von allen Werken der Kunst aber schiken sich die Epopöe und das Drama vorzüglich zu solchen Schilderungen; weil sie nicht bloß einzelne Züge des sitlichen Charakters, sondern den ganzen Charakter selbst schildern können. Von dieser Schilderung ist hier eigentlich die Rede. Wir haben aber sehr viel von dem, was hieher gehöret, bereits in dem Artikel Charakter, näher betrachtet.

Jeder Dichter, der sich an die Epopöe, oder an das Drama wagt, muß vornehmlich eine große Kenntnis der Sitten haben; weil die Schilderung derselben in diesen Dichtungsarten den Hauptstoff ausmacht. Dieses muß man allemal bey dem Dichter als etwas außer der Kunst liegendes voraussetzen. Aber eigentlich zur Kunst gehöret es die Sitten, deren Kenntnis man besitzt, zu schildern, und sie auf eine gute Art zu behandeln.

Zur Schilderung der Sitten gehören die Handlungen, die man den Personen zuschreibt, und die Reden, die man ihnen in den Mund legt. Von den Reden haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. (*) Die Schilderung der Handlungen ist eine der schweresten Arbeiten der schönen Künste. Bey den Handlungen äußern sich so sehr viel kleine äußerliche und innere Umstände, wodurch sie genau bestimmt, und individuel werden, daß es eine höchst schwere Sache ist, sie vollkommen auszudrücken. Es gehöret ausnehmende Scharfsinnigkeit dazu, davon gerade das, was die Handlung am genauesten bestimmt, zu wählen, und einen Ausdruck dazu zu finden, der auch das, was sich nicht sagen läßt, oder zu weiterschweifend seyn würde, den Leser empfinden läßt. Auch hierin ist Homer unstreitig das größte Muster, und wer seine Kräfte hierüber versuchen will, darf nur seine Beschreibungen gegen die halten, die in der Ilias und Odyssee so häufig vorkommen.

In Ansehung der Behandlung der Sitten fodert Aristoteles, daß sie gut, geziehend, wahrscheinlich und sich selbst durchaus gleich seyn sollen. Seine

(*) S. Reden.

(†) S. Philos. pract. Universal. T. II. Cap. de conjectan-

dis hominum moribus.

Ausleger haben sehr verschiedene Meinungen über das, was der Philosoph durch gute Sitten verstehe. Eine sehr vernünftige Auslegung der Regeln, die Aristoteles über die Sitten vorschreibt, hat unser

(*) Breit. Breitinger gegeben, auf den ich den Leser verweise. (*)
 kritische Dichtung 1. Th. 13. Abschnitt.
 Wir finden, daß die Regeln von Behandlung der Sitten überhaupt, sich auf folgende bringen lassen. Erstlich müssen sie wahrscheinlich seyn; weil wir gar bald die Aufmerksamkeit dem entziehen, was uns nicht wahr, oder wirklich dünkt. Einen Römer aus den alten Zeiten der Republik so manierlich handeln zu lassen, als einen heutigen französischen Hofmann; oder einen König so bedächtlich und so blöde handeln zu lassen, als einen spitzfindigen Menschen, der nie unter Menschen gelebt hat, würd uns gleich abschrecken, weiter auf das was geschieht, Achtung zu geben. Zweitens müssen die Sitten weder im Guten noch im Bösen, weder im Einfachen, noch Verfeinerten übertrieben seyn. Sind sie abschaulich, so wird das Werk anstößig, und man findet sich gezwungen die Augen davon wegzuwenden. Sind sie übermenschlich vollkommen, so werden sie phantastisch. Dieses gilt vornehmlich von Sitten, die man zur Nachahmung, als Muster abbildet. Und in dieser Absicht können sie auch schlecht werden, wenn man das Feine darin übertreibet, weil sie alsdenn gar leicht in das Gezihrte, Weichliche, oder Spitzfindige ausarten. Es gehört ungemein viel Verstand und Kennntis der Welt dazu, in den Sitten nichts zu übertreiben.

Drittens müssen sie in Ansehung der Zeit, des Orts und der Personen, für die ein Werk vornehmlich bestimmt ist, nichts unschickliches und anstößiges haben. Auf unsrer Schaubühne würden verschiedene Sitten, die Plautus auf seiner Bühne geschildert hat, sehr unschicklich seyn. Das, woran gesetzte Männer sich sehr unschädlich ergözen, kann für die Jugend sehr anstößig seyn. Die tragische Bühne erfordert andere Sitten, als die comische u. s. w.

Viertens müssen sie bey einer Person, bey Menschen von einerley Stand, von einerley Volk, mit dem allgemeinen Gepräg ihres Charakters übereinstimmend seyn. Aber in den Sitten verschiedener Menschen, Stände und Völker muß auch Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit herrschen. Man erkennt an jedem Helden des Homers die Sitten der damaligen Griechen, aber keiner gleicht dem andern, und die Ilias enthält bey der allgemeinen

Ähnlichkeit der Sitten eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit derselben, in den verschiedenen Personen.

Sittlich.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet zwar alles, was zu den Sitten gehöret, aber das Wort wird auch besonders im Gegensatz des Leidenschaftlichen gebraucht, so wie die Griechen das *nêos* von dem *pathos* unterschieden haben, und in diesem Sinn haben wir es an vielen Stellen dieses Werks gebraucht. Demnach ist das Sittliche in Werken des Geschmacks das, was uns Vorstellungen von Sitten, von Gesinnungen, Gemüthsart, Handlungsweise und Maximen erwecket, in so fern sich dabey keine merklich starke Leidenschaften äußern; oder überhaupt, was uns den Menschen in einem ruhigern Gemüthszustand vorstellt. Es giebt also sittliche Schilderungen, sittliche Aeußerungen, eine sittliche Schreibart, wie es eine pathetische giebt.

Das Sittliche rühret mit weniger Kraft, als das Leidenschaftliche; es kann nie erschüttern, nie das Herz zerreißen, noch in heftige Bewundrung setzen. Aber man würde sich sehr irren, wenn man daraus schließen wollte, es habe überhaupt in den schönen Künsten einen geringern Werth, als das Leidenschaftliche. Nur auf Menschen von etwas größeren Stoffe, die nicht sehr empfindsam sind, kann man nicht anders, als durch das Leidenschaftliche wirken; aber feinere Gemüther werden auch durch das bloß sittliche, zwar nicht ungestümm, aber doch unwiderstehlich angegriffen. Es geht in der sittlichen Welt, wie in der körperlichen. Wenigdenkende, unachtsame und unwissende Menschen werden nur von außerordentlichen sehr stark in die Sinnen fallenden Begebenheiten der Natur, durch Sturm, Donner, Erdbeben, Feuersbrünste und dergleichen, zu einiger Aufmerksamkeit und Empfindung gereizt; weniger in die Augen fallende Dinge, als die bewunderungswürdige Ordnung, nach welcher alles, was zur Erhaltung und Fortpflanzung der Geschöpfe nöthig ist, unvermerkt bewürkt wird, rühren sie nicht; aber Denker, feinere und empfindsamere Menschen, finden in diesen stilleren Begebenheiten einen weit reichern Stoff zum Vergnügen und zur stillern Bewundrung, als in jenen rauschenden. So ist es auch in dem Reiche des Geschmacks. Eine Comödie,

die, eine Erzählung, oder irgend ein anderes Werk der Kunst, darin bloß feinerer sittliche Gegenstände geschildert worden, wie belustigend oder rührend, wie edel oder wie groß sie auch an sich seyen, oder wie fälschlich der Künstler sie behandelt habe, wird Menschen von etwas stumpfen Sinnen wenig gefallen; desto mehr Vergnügen aber findet der feinere Geschmack darin. So gefällt auch eine feuerige oder pathetische Schreibart dem gemeinsten Leser, aber die bloß sittliche, gelassene, wie fälschlich sie auch sonst sey, hat nur den Beifall der Kenner.

Es ist aber auch leicht zu sehen, daß weit mehr dazu gehört durch das Sittliche, als durch das Leidenschaftliche zu gefallen. Bey diesem ist es ofte schon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen sehr stark in die Augen fallenden Gegenstand ergreiffe; jenes aber erfordert schon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruck mehr Kenntniß und Kunst. Einem Mahler muß es sehr viel leichter seyn einen Menschen zu zeichnen, der sich vor heftigen Schmerzen windet, und das Gesicht verzerrt, als einen, an dem man bey ruhiger Stellung und gelassener Mine allerhand sorgsame Gedanken wahrnehmen könnte. Und so ist es mit jedem andern bloß sittlichen Gegenstande beschaffen.

Das Leidenschaftliche erweckt mehr Empfindung als Gedanken; bey dem Sittlichen denkt man mehr, als man empfindet. Deswegen kann man sich auch mit diesem weit länger und anhaltender beschäftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrscht weit mehr Mannigfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil sie nicht so stark angreifen, als diese, so ermüden sie auch weniger.

Damit wollen wir gar nicht sagen, daß für die Werke des Geschmacks jeder sittliche Gegenstand, jedem leidenschaftlichen vorzuziehen sey. Es kommt hier auf die Absicht des Werks und auf die Personen an, für die es bestimmt ist. Ein Redner, der vor der großen Menge spricht, muß seinen Stoff ganz anders wählen und behandeln, als wenn er es bloß mit feinern denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt schnell, stark und allenfals auch nur vorübergehend zu rühren, so muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren, oder überzeugen will. Eine ruhige und sittliche Schreibart, auch ein mündlicher Vortrag von diesem Charakter, schicket sich zu einem ruhigen und sittlichen Inhalt, aber feuerig

und leidenschaftlich muß beides seyn; wenn der Stoff der Rede stark leidenschaftlich ist. Ueber das Sittliche der Schreibart des Redners giebt Quintilian einige gründliche Lehren, auf die wir uns Kürze halber beziehen. (*)

(*) Inst. L.
VL c 3.

S o l.

(Musik.)

Die fünfte Sylbe der Uretinischen Solmisation, die die Quinte des Hexachords bezeichnete, wenn dessen Umfang von sechs Tönen nicht überschritten wurde. In der heutigen Solmisation bezeichnet sie unser G; und bey denen, die die Transposition derselben in alle Tonarten annehmen, wovon in dem folgenden Artikel gesprochen wird, ist sie allezeit die Dominante der Tonica.

Solfeggiren. Solmisiren.

(Musik.)

Bedeutet ursprünglich, vermittelt der sechs aretinischen Sylben, eine Melodie singen; es wird aber auch überhaupt von jedem Notenlesen oder Singen gebraucht, wobey man den Noten gewisse Namen giebt. In diesem weiten Sinne nehmen wir das Wort in diesem Artikel, in welchem von diesen ersten Uebungen der künftigen Sänger soll gesprochen werden. Anfänger der Singkunst machen mit dem Solfeggiren den Anfang, und werden auf mannigfaltige Art so lange darin geübt, bis sie nach Noten singen, oder, wie man sagt, treffen können.

In den mehren Theilen Deutschlands bedient man sich zum Solfeggiren der natürlichen Sylben und Buchstaben, womit die Töne benennet werden. Man singt die Tonleiter von C über c d e f g a h | c, und die Fortschreitungen durch halbe Töne über c cis d dis e u. s. w. ohne dazu andere Sylben zu gebrauchen. Diese Methode hat den Vortheil, daß das Gedächtniß des Singschülers nicht mit zweyerley Benennungen desselben Tones beschweret wird; indessen ist nicht zu leugnen, daß einige Mitsauter und die vielen i in cis, dis, fis u. a. der Stimme im Singen etwas hart und unbequem fallen. Doch so arg ist es hiemit nicht, als Rousseau es vielleicht meint, wenn er sagt, daß die Methode der Deutschen so hart und so voller Verwirrung sey, daß man ein Deutscher seyn müsse, um danach solfeggiren zu können und demohngeachtet ein Meister der Kunst zu werden (*). Ein Franzose hat freylich

(*) DiA.
de Mus.
que. Art.
Solfier.

können

keinen Begriff von der Leichtigkeit, mit der ein Deutscher das *g* oder *h* aussprechen und darauf einen vollen Ton angeben kann, noch das Vermögen es ihm nachzumachen: und was die Unordnung anbelangt, die mit dieser Methode verknüpft seyn soll, so trifft dieser Vorwurf nur einige wenige eigensinnigen Sangmeister, die die fast durchgängig in Deutschland festgesetzte Benennung der Töne nicht annehmen, sondern zweien verschiedenen Tönen oft dieselbe Benennung geben, z. B. *dis* für *dis* und *es*, *fis* für *fis* und *ges* u. dergl. wodurch der Schüler verwirrt gemacht werden muß. Bey Vernünftlern hat nach der einfachen Regel: bey allen durch *x* erhöhten Tönen den Namen *c*, *d*, *e* u. s. f. die Endigung *is*, und bey allen durch *b* erniedrigten Tönen, außer bey dem *h*, welches *b* genennet wird, den Selbstlautern ein *a* und den Mollautern ein *es* zuzusetzen, jeder Ton seine ihm eigne Benennung, und kann daher weder mit andern verwechselt werden, noch im Solfeggiren die geringste Unordnung verursachen. Es ist wahr, daß einige von diesen Benennungen, als fürnehmlich *eis* und *aes* zum Singen ganz und gar unbequem sind; aber ist es denn ein Gesetz, daß der Sänger in allen Tonarten solfeggiren muß? und wenn er in *F* und *B* dur solfeggiren und die Noten treffen kann, wird er nicht, wenn man ihm einen Begriff von der Transposition der Tonarten gemacht hat, jedes Singstück aus dem *Fis* oder *H* dur, wo diese Benennungen am häufigsten vorkommen, eben so leicht treffen? Da der Sänger mit keiner Applicatur zu thun, sondern bloß Intervalle zu treffen hat, die in allen Tonarten dieselben sind, so lehre man ihn solches in den, in Ansehung der Benennung der Töne, leichtesten Tonarten, und um ihn mit den schwereren Tonarten bekannt zu machen, lasse man ihn über verschiedentlich ausgesuchte leicht und schwer auszusprechende Worte singen, und gebe darauf Acht, daß er sie deutlich und verständlich ausspreche. Dieses ist von größerer Wichtigkeit, als die Subtilitäten über die Benennung der Töne, ob es für den Sänger bequemer sey, *ut* oder *do* oder *c* zu singen. Diejenigen, die so sehr für leicht auszusprechende Sylben und wolflingende Vocale sind, bedenken nicht, daß der daran gewöhnte Sänger dadurch oft unthätig gemacht wird, in der Folge über ein etwas hartes Wort einen reinen Ton anzugeben. Noch schlimmere Folgen hat die Methode, dem Sänger,

Zweyter Theil.

wenn er die Noten und Intervalle schon begriffen hat, ganze Stüke über einen einzigen Vocal, wie z. E. über *a* singen zu lassen; dadurch wird seine Kehle zu einer Pseife, die nur tönt; er gewöhnt sich zu einer lahmen Aussprache im Singen, und alle Worte, die er ausspricht, verwandeln sich endlich in Sylben, die alle nur das *a* zum Selbstlauter haben. Statt *leben*, singt er: *laban*; statt *fröhlich*: *fralach* u. dergl. Ja bey einigen Sängern, die sich täglich in dieser Art zu solfeggiren, oder vielmehr in Passagen üben, bemerkt man diesen Fehler der Aussprache schon in der gemeinen Rede. Selten ist die deutsche Singpoesie von einigen harten oder wenigstens im Singen schwer auszusprechenden Worten frey; darum muß der angehende Sänger neben dem Solfeggiren zugleich in der deutlichen Aussprache leichter und schwerer Worte und aller Vocale am sorgfältigsten geübt werden, damit er verständlich singen lerne: werden die Worte des Sängers nicht verstanden, so ist er für weiter nichts, als eine lebendige Pseife zu halten.

In einigen Provinzen von Deutschland wird noch nach den sechs cretinischen Sylben *ut re mi fa sol la* solfeggiret; daß diese Methode nur bey den alten Tonarten mit Nutzen zu gebrauchen, hingegen in den neuern wegen der unnützen Schwierigkeiten, die sie verursachen, mit Recht verwerflich sey, wird in dem folgenden Artikel gezeigt werden. Die Franzosen, die diesen sechs Sylben, um die Octave auszufüllen, die siebente nämlich *si* zugesetzt haben, thun sich nicht wenig auf diese sieben Sylben zu gut, und preisen sie als die leichtesten zum Solfeggiren an. Wir finden diese Methode aber aus der Ursache, daß *c*, *ces*, *cis*, *ut*, *d*, *des*, *dis*, *re*; heißen, folglich drey Töne in unserm Notensystem immer nur einerley Benennung haben, so unvollkommen, und für den Schüler, zumal wenn er, wie Rousseau will, die Benennung der Töne der Tonart *C* in alle übrigen Tonarten transponiren soll, so daß *ut* die Tonica, *mi* die Mediant, *sol* die Dominante jeder Tonart sey, ohngeachtet des Nutzens, den man sich von dieser Transposition versprechen könnte, so schwer, daß wir sie den deutschen Sangmeistern mit gutem Gewissen nicht anrathen können. Will man sich aber doch wolflingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, so wähle man solche, wo die Benennung der natürlichen und der durch *x* oder *b* erhöhten und erniedrigten Töne unterschieden und leicht

U u u u u

faßlich

faßlich sind. Von dieser Art sind folgende von Grauns Erfindung:

c d e f g a h | c
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwey Buchstaben es zugefüget werden, wenn die Note durch ein x um einen halben Ton erhöht wird, nämlich: des, mes, nes &c. und as, wenn sie durch ein b um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas &c. Herr Ziller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum musikalisch-richtigen Gesange von dieser sogenannten Damenisation Gebrauch gemacht; aber er nimmt wieder die Absicht des Erfinders derselben, die bloß statt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sylbeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit c, me allezeit d, ni allezeit e u. s. w. bezeichnen sollte (*), mit diesen Sylben Mutationen; nach Art der Uretinischen Solmisation (**) vor, wodurch dem angehenden Sänger die Schwierigkeit, die Intervallen treffen zu lernen, doch gewiß vergrößert wird, weil seine Aufmerksamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Mutation der Sylben gerichtet, wenigstens dadurch getheilet wird.

Die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe nun auf welche Art es wolle, ist treffen zu lernen. Ich kann hier nicht umhin, kürzlich einer Methode zu erwähnen, die mir vor allen andern die bequimmste scheint, um diese Absicht bey angehenden Sängern glücklich und geschwind zu erreichen. Nachdem die Notizen und die auf- und absteigende C dur und A moll Tonleiter nach der gewöhnlichen Benennung der Töne gefaßt sind, mache man dem Schüler einen Begriff von der Transposition dieser Tonleitern in andere Tonarten, und der daher entstehenden Nothwendigkeit der Verzeichnungen. Darauf wird der auf- und absteigende Dreyklang eines jeden Moll- und Durtones, der dem Gesange nach sehr leicht zu lernen ist, gesungen, und der Schüler auf die in jedem Dreyklang enthaltenen Intervalle aufmerksam gemacht. In der Tonleiter und dem Dreyklang sind fast alle Intervallen einer Tonart enthalten. Kleine Exempel, wo diese Intervallen um einen halben Ton erhöht oder erniedriget vorkommen, üben den Schüler in den übrigen Intervallen. Jede Lektion wird endlich mit kleinen Singstücken über Worte un-

termische, damit der Schüler sogleich gewohnt werde, von der einförmigen Benennung der Töne zu abstrahiren. Diese Methode empfiehlt sich durch ihre Einförmigkeit und Gründlichkeit; auch währet es nicht lange, daß nicht jeder aufmerksame Schüler, der nur einiges Talent zum Singen hat, in mäßiger Bewegung alles vom Blatte treffen könnte.

Die Transposition der Tonarten ist allerdings das schwereste in der Singkunst. Mancher Sängergesinger singt in C dur alles vom Blatte, und würde in H dur unsicher treffen, weil er mit dieser Tonart nicht bekannt genug ist; und doch singt er ein ihm bekanntes Singstück in jeder Tonart mit gleicher Leichtigkeit. Diese Schwierigkeit könnte leicht gehoben werden, wenn die Singcomponisten sich gefallen lassen wollten, die Singstimme eines Stücks, es gehe aus welchem Ton es wolle, nach Art der Waldhörnerstimmen allezeit in C dur, oder wäre es eine Molltonart, in A moll zu transponiren. Allenfalls könnte noch ein Schlüssel zu Hülfe genommen werden, um die zu vielen Nebenlinien unter und über dem Notensystem zu vermeiden. Der Sänger würde alsdann nur zwey Tonarten und zwey Schlüssel sich bekannt machen dürfen, statt daß er, nach der gewöhnlichen Art zu schreiben, sich in zwölf harten und zwölf weichen Tonarten festsetzen muß, wovon die mehresten ihm das Solfeggiren so sauer machen, daß ihm oft die Lust vergeht, treffen zu lernen, ob er gleich der Kunst zu singen nicht entsagt. Daher sind so viele Sängervon Profession, die zur Schande der Kunst und der großmüthigen Belohnung oft nicht eine Terz vom Blatte zu singen im Stande sind.

Singstücke ohne Worte, die bloß zum Solfeggiren gemacht, und zur Übung der Singstimme und des Treffens dienen, werden Solfeggi genennet.

Solmisation.

(Musik.)

Unter dieser Benennung versteht man die Methode, nach den sechs Uretinischen Sylben ut re mi fa sol la zu solfeggiren.

Guido von Arezzo ein eifriger Reformator der Musik seiner Zeit, führte im Anfang des elften Jahrhunderts ein System von zwey und zwanzig diatonischen Tönen, nämlich von unserm großen C angerechnet bis ins zweygestrichene F, unter denen doch

(*) S. Karpyngs Singkunst. S. 41. 42.
(**) S. den folg. Art.

doch unser b schon mitbegriffen war, ein, und theilte es in sieben Hexachorde, oder Leitern von sechs auf einander folgenden Tönen ab; drey davon enthielten die Töne g a b c d e, zwey die Töne c d e f g a, und zwey die Töne f g a b c d nach ihren verschiedenen Octaven, denen er die erwähnten sechs Sylben, die die Anfangssylben der ersten sechs Zeilen eines damals gebräuchlichen Hymnus an den heiligen Johannes sind, unterlegte, so daß mi fa allezeit unter dem halben Ton, der sich in jedem dieser Hexachorde von der dritten zur vierten Stufe befindet, zu stehen kam. Die drey Hexachorde von g bis e wurden in der Folge das harte, die zwey von c bis a das natürliche und die zwey von f bis d das weiche Hexachord genennet. So lange keines dieser Hexachorde in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton seine ihm eigne Sylbe in der Solmisation: stieg oder fiel der Gesang aber über oder unter dem Umfang einer dieser Sexten, oder welches einerley ist, gieng die Melodie in ein anderes Hexachord über, so mußten die Sylben mutirt werden, damit das mi fa wieder an seinen Ort zu stehen käme. Daher entstanden Regeln, wie die Mutation der Sylben bey den Uebergängen der Hexachorde geschehen müsse. Dem ohngeachtet konnten bey der Mannichfaltigkeit der Fortschreitungen des Gesanges, die Sylben mi fa nicht allezeit bey einer kleinen Secundenfortschreitung ohne den Schüler zu verwirren, möglich gemacht werden; man bewilligte daher unter gewissen Einschränkungen noch die Sylben la fa zu der Fortschreitung in einen halben Ton. Durch diese Benennungen wurden dem Schüler, wenn er erst die Regeln der Mutation inne hatte, so wohl die Schwierigkeit, die halben Töne in den alten Tonarten zu treffen, als auch überhaupt alle Intervallen, in sofern sie in jedem Hexachord nach denselben Sylben gesungen wurden, erleichtert.

Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatischen und enharmonischen zu dem diatonischen Geschlechte das System der Musik um vieles erweitert, und die alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer transponirt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten, die

Schwierigkeiten der Solmisation so sehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Octavengattungen so offenbar, daß ohngeachtet der eifrigen Solmisationsverfechter dennoch der meiste Theil der Tonkünstler davon abgieng, und entweder wie die Franzosen den sechs Sylben noch die siebente zusetzten, oder wie die Holländer sieben neue Sylben erfanden, oder wie die Deutschen bey der natürlichen Benennung der Töne stehen blieben, und danach ohne Mutation solfeggirten (*).

Die Solmisation hat sich noch in Italien, und in einigen Gegenden Deutschlands erhalten, aber, wie man leicht denken kann, mit vielen Abänderungen. Selbst Buxstuck, der ein eifriger Verfechter derselben war, und es dem Mattheson gar nicht vergessen konnte, daß er die ganze Solmisation, mit der man doch einst im Himmel musciren werde, zu Grabe gebracht (*), muß doch in seiner Vertheidigung derselben (†) zugeben, daß bey den chromatischen Tönen cis, dis, fis, gis in C nur die Stimme erhoben werden müsse, weil sie keine eigene Benennung haben; auch erlaubt er statt fa, si zu singen, wenn vor f ein x steht (*). Er hat aber vollkommnen Recht, wenn er behauptet, daß die Solmisation die leichteste Methode sey, den Singschülern Stufen und Chordale aus den alten Tonarten wo die chromatischen Töne nicht vorkommen, treffen zu lernen.

In Fugen hat die Solmisation auch den Nutzen, daß sie lehret, wie der Geführte dem Führer durch die Anbringung des Mi fa zu antworten hat, doch nur in der Ionischen Tonart; in den andern Tonarten bestimmt das mi fa die Antwort nicht allezeit, wie an einem andern Ort gezeigt worden (*).

S o l o.

(Musik.)

Man bedient sich dieses italienischen Wortes, um ein Stük, oder solche Theile eines Stükes, wo ein Hauptinstrument mit oder ohne Begleitung sich allein hören läßt, zu bezeichnen. Im ersten Verstande sagt man: ein Violin-; ein Flöten-; und von demjenigen, der ein solches Solo vorträgt, sagt man: er sey ein Solospieler.

Ein solches Solo, welches auch oft Sonate genannt wird, besteht wie diese insgemein aus drey

Uuu uuu 2

Stils

(†) Unter dem Titel: Ut, re, mi, fa, sol, La, tota

Musica & Harmonia aeterna.

(*) S. den vorhergeh. Artikel.

(*) S. des sen neuer. Orchestre, 2. Th.

(*) S. 116.

(*) S. Fug.

(*) S.
Sonate.

Stücken von verschiedener Bewegung (*) und hat gemeinlich bloß die Geschicklichkeit des Solospielers Schwierigkeiten vorzutragen, und die Annehmlichkeit des Instruments zu zeigen, zum Endzweck. Daher wird bey der Composition desselben insgemein weniger auf einen reinen Satz und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruck, sondern oft bloß auf unerwartete Fortschreitungen, fremde und schwere Passagen, übernatürliche hohe Töne, Sprünge, Käufer, Doppeltriller und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das geschickteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen; und die Ausführung hat weniger den Zweck, zu rühren, als Bewunderung zu erregen. Wenn ein Solospieler die geringste Anlage zur Composition bey sich fählet, und es so weit gebracht hat, daß er das, was er auf seinem Instrument herausklaubt, zu Papier bringen kann, so setzt er sich seine Solos selbst, weil Niemand ihm sie zu Dank machen kann, und weil Niemand, als er selbst, besser wissen kann, was er auf seinem Instrumente herauszubringen fähig ist. Er setzt das Adagio oft in ganz simplen Noten, die, wenn man sie singt, ohne Rhythmus, ohne Gesang und ohne Geschmak sind; aber seine Phantasie weiß sie im Vortrag mit so vielen Feinheiten und Coloraturen zu verbrämen, daß es in Wahrheit eine Lust ist, zu sehen wie andere ihm zuhören. Oft enthält ein Solo auch bloß anscheinende Hauptschwierigkeiten, dergleichen ist das Flageolet oder das Pizzicato während dem Spielen auf der Violine, das Harpeggio, oder das Händelüberschlagen auf dem Clavier, und lange Triller, oder Käufer durch die Conleiter herauf und herunter, auf den mehresten Instrumenten; mit sechs solchen auswendig gelernten Solos erregt ein Solospieler oft die Bewunderung der ganzen Welt. Fehlet ihm gleich dabey das Vermögen, einen einzigen Takt aus den Ripienstimmen, wie es sich gehört, mitspielen zu können; so wird ihm doch nur von Wenigen, die es verstehen, der Name eines Virtuosen versagt.

So sind die schlechten und die mehresten Solos und Solospieler beschaffen. Ein guter Solospieler ist zugleich ein guter Ripienist, und hat er den Vortrag in seiner Gewalt, so sucht er Ausdruck dazwischen zu bringen, und nicht sowohl durch seine Fertigkeit zu frappiren, als durch die leidenschaftlichen Töne, die er seinem Instrument erpreßt, auf das Herz seiner Zuhörer zu wirken. Ein gutes Solo ist eben

das, was wir eine gute Sonate nennen; davon wird im folgenden Artikel umständlicher gesprochen werden. Zur Uebung der Fertigkeit und des guten Vortrages sind die Solos von mannichfaltiger Art, jedem Instrumentenspieler die unentbehrlichsten Stücke.

In Concerten heißen die Theile der Hauptstimme, wo die übrigen Instrumenten bloß accompagniren oder pausiren, Solo. (*)

(*) S.
Concert.

In vielstimmigen Stücken, wo jede Stimme mehr als einfach besetzt ist, bedient man sich, fürnehmlich in den Singstimmen, des Solo oft statt des Piano: alldenn singt nur einer von der Stimme, und die übrigen schweigen so lange, bis das Wort Tutti ihnen anzeigt, daß sie wieder eintreten sollen.

S o n a t e.

(Musik)

Ein Instrumentalstück von zwey, drey oder vier auf einander folgenden Theilen von verschiedenem Charakter, das entweder nur eine oder mehrere Hauptstimmen hat, die aber nur einfach besetzt sind: nachdem es aus einer oder mehreren gegen einander concertirenden Hauptstimmen besteht, wird es Sonata a solo, a due, a tre &c. genennet.

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate. Die Symphonie, die Overtüre, haben einen näher bestimmten Charakter; die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschickten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden. Außer diesen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Instrumentalmusik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruck annimmt. Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gespräch in bloß leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander absteckenden Charakteren zu unterhalten; oder bloß heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergötzende Gemüthsbewegungen zu schildern. Freylich haben

haben die wenigsten Conzerter bey Verfertigung der Sonaten solche Absichten, und am wenigsten die Italiäner, und die, die sich nach ihnen bilden: ein Geräusch von willkürlich auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht, als das Ohr unempfindlicher Liebhaber zu vergnügen, phantastische plötzliche Uebergänge vom Fröhlichen zum Klagenden, vom Pathetischen zum Ländelnden, ohne daß man begreift, was der Conzerter damit haben will, charakterisiren die Sonaten der heutigen Italiäner, und wenn die Ausführung derselben die Einbildung einiger hitzigen Köpfe beschäftigt, so bleibt doch das Herz und die Empfindungen jedes Zuhörers von Geschmack oder Kenntniß dabey in völliger Ruhe.

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruck in Sonaten zu bringen, beweisen eine Menge leichter und schwerer Clavierfonaten unser's Hamburger Baders. Die mehresten derselben sind so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung setzt, und unterhält. Es gehört unstreitig viel Genie, Wissenschaft, und eine besonders leicht fängliche und harrende Empfindbarkeit dazu, solche Sonaten zu machen. Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutsch-Italiäner zu treffen im Stande ist, der aber oft von Kindern getroffen wird, die bey Zeiten an solche Sonaten gewöhnt werden. Die Sonaten eben dieses Verfassers von zwey concertirenden Hauptstimmen, die von einem Bass begleitet werden, sind wahrhafte leidenschaftliche Tongespräche; wer dieses darin nicht zu fühlen oder zu vernehmen glaubt, der bedenke, daß sie nicht allezeit so vorgetragen werden, wie sie sollten. Unter diesen zeichnet sich eine, die ein solches Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält, und in Nürnberg gestochen ist, so vorzüglich aus, und ist so voller Erfindung und Charakter, daß man sie für ein Meisterstück der guten Instrumentalmusik halten kann. Angehende Conzerter, die in Sonaten glücklich seyn wollen, müssen sich die Bach'schen und andre ihnen ähnlichen zu Mustern nehmen.

Für Instrumentalspieler sind Sonaten die gewöhnlichsten und besten Uebungen; auch giebt es deren eine Menge leichter und schwerer für alle Instrumente. Sie haben in der Cammermusik den ersten Rang nach den Singstücken, und können, weil sie nur ein-

sach besetzt sind, auch in der kleinsten musikalischen Gesellschaft ohne viele Umstände vorgetragen werden. Ein einziger Tonkünstler kann mit einer Clavierfonate eine ganze Gesellschaft oft besser und wirkfamer unterhalten, als das größte Concert.

Von Sonaten von zwey Hauptstimmen, mit einem bloß begleitenden oder concertirenden Bass, wird im Artikel Trio umständlicher gesprochen werden.

S o n n e t.

(Dichtkunst.)

Ein kleines lyrisches Reimgedicht, das sich vorzüglich durch seine äußere Form von andern unterscheidet. Es besteht aus vier Strophen, davon die zwey ersten von vier, die beyden andern von drey Versen sind, so daß das Ganze vierzehn Verse hat. Die Reimen der ersten Strophe müssen eben so seyn, wie in der zweyten, und der erste Vers muß nicht nur mit dem vierten, sondern auch mit dem fünften; der zweyte mit dem dritten und auch mit dem sechsten; der dritte mit dem zweyten und siebenden, und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden ersten Verse; hernach kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieses hat so ziemlich das Ansehen einer poetischen Ländelei. Bodmer vergleicht es scherzend mit dem Bett des Prokrusts; denn der Dichter muß seine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwängen, und sie also bald in die Länge strecken, bald abkürzen.

Man hat heroische und verliebte Sonette, auch einige moralischen Inhaates. Bey uns ist es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien scheint man noch darein verliebt zu seyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche Petrarcha dieses Gedicht seinen Landesleuten so schätzbar gemacht.

S o p h o k l e s.

Ein bekannter griechischer Trauerspieldichter, von welchem sieben Tragödien bis auf unsre Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwischen den Aeschylus und den Euripides, den er noch überlebt haben soll. Die historischen Nachrichten von ihm lassen sich kurz zusammen ziehen. Er war ein geborner Athenienser von geringer Herkunft. Von den besondern Veranlassungen, die ihn zum Trauerspieldichter gemacht haben, wissen wir nichts. Die

Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien soll sich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmal soll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen seinen Stücken sollen die *Antigone* und die *Elektra*, die wir beyde noch haben, seinen Mitbürgern am meisten gefallen haben. Zur Belohnung für die erstere soll er von dem Volke die Präfektur von Samos bekommen haben. Vermuthlich geschah es auch mehr Ehrenhalber, als wegen seiner Geschäftlichkeit in Staatsgeschäften, daß er dem Perikles zum Amtsgenossen in der höchsten Staatsbedienungsart ist gesetzt worden. Er soll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, gestorben seyn.

Man sagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von so außerlesenen Verhältnissen, und so großer Schönheit gemacht, daß sie den andern Künstlern zum Muster gedienet und deswegen die Regel genannt worden. Fast jede der sieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieser Dichtungsart. Wenigstens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht besser entwerfen könnte, als wenn man die Stücke dieses Dichters zum Muster dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut sey, als die nach diesem Muster gemacht ist.

Dem Plan und der Anordnung nach, sind diese Stücke vollkommen. Jedes stellt uns eine Handlung vor Augen, die von Anfang bis zum Ende in unsrer Gegenwart so vorgeht, daß alles den höchsten Grad der Wahrheit, den natürlichsten und ungezwungensten Zusammenhang hat; so daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zusammenhang der Sachen fassen, und wie jedes geschieht, einsehen. Die Handlung selbst hat, wenn wir uns als Athener betrachten, allemal etwas sehr merkwürdiges, und interessiert ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, so daß es uns sehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblick gehindert würden, das, was geschieht, zu sehen oder zu hören.

Seine Personen sind eben so interessant, als die Handlungen. Jede hat ihren sehr wohlbestimmten eigen-

nen Charakter, den alles, was sie spricht und thut, vollkommen angemessen ist. Alles, was wir von ihnen hören, und, was wir sie verrichten sehen, hat das Gepräge der Natur, wie sie sich in den Umständen, und nach dem Charakter, wirklich zeigt. Sie handeln und sprechen nicht mit der ganz leidenschaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Personen des Aeschylus: sie setzen nicht in Erstaunen, und erschüttern nicht; aber durchaus fühlt man sich mit von tragischen Ernst ergriffen. Ueberall ist das Sittliche mit dem Leidenschaftlichen verbunden, und beides hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich stark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Gesinnungen, noch in den Leidenschaften, stößt uns etwas auf, das uns zerstreuet, oder auf Nebensachen, oder auf den Dichter führt; weil nichts, weder zur Unzeit geschieht, noch übertrieben, noch sonst unangemessen, unrichtig, oder unsittlich ist.

Dieser Dichter steht in allen Absichten gerade in der Mitte zwischen der rohen Heftigkeit und Heftigkeit des Aeschylus und der höchst rührenden, zärtlichen Empfindsamkeit, und wortreichen, sittlichen Weisheit des Euripides. Man ist deswegen ziemlich durchgehend darin einig, ihm die erste Stelle unter den tragischen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anstößig, daß Quintilian es unentschieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen sey. (†) So viel ist gewiß, daß er das Herz nicht so tief verwundet, als sein jüngerer Nachfolger; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzelne kleine Flecken haben allerdings seinen Stücke noch hier und da an, die mit der größten Reizbarkeit abzuwischen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyspiel des Spitzfindigen (*) aus ihm angeführt, und es scheint so gar, daß ihm in einem der besten Stücke ein Wortspiel entfahren sey; wenigstens kommt mir folgendes so vor. Antigone und Ismene sehen die von dem Creon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit sehr ungleichen Augen an. Da die erstere sich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annimmt, sagt ihr Ismene:

Οὐκ ἔστιν ἡμεῖς καὶ τὸν νόμον ἰσχυροί.

(*) S. Epistulae distict.

DE

(†) Uter (Sophocles an Euripides) sit poeta melior inter plurimos quaeritur. Idque ego sane, quoniam ad

praesentem materiam nihil pertinet, in iudicium relinquo. Inst. L. X. c. 1, 67.

du zeigst bey einer so kalten Sache, viel Hize. Wenigstens scheint es, daß hier ein schicklicheres Wort, als *υψηλός* hätte gewählt werden sollen, um zu sagen, die Sache sey von keiner großen Wichtigkeit. Allein, selbst solche kleine Flecken sind höchst selten; und werden an einem Dichter der fast bis in Kleinigkeiten vollkommen ist, kaum bemerkt.

Sparrenkopf.

(Baulust.)

Eine hervorstehende Zierrath unter der Kranzleiste der jonischen, corinthischen und römischen Gebälke. (†) Man leitet ihren Ursprung nicht ohne Wahrscheinlichkeit von den hervorstehenden Dachsparren her. Ihre Form ist aus den Figuren zu sehen. Sie werden entweder ganz einfach gemacht, oder mit geschmigten Zierrathen verschönert, nachdem die Zierrlichkeit des Ganzen es zu ersodern scheint. Die Sparrenköpfe kommen darin mit den Balkenköpfen und mit den Zähnen überein, daß sie immer mitten auf die Säulen oder Pfeiler treffen müssen. Dieses verursacht in Ansehung ihrer Größe und Ausheilung manche Schwierigkeit.

Man thut wol, wenn man sie halb so breit macht, als die Zwischentiefen, und ihnen in Ansehung der Größe 5 Minuten Breite giebt, wie Goldmann rathet. Denn auf diese Art fallen bey allen Säulenweiten die Schwierigkeiten der Ausheilung weg. Hingegen gehen die Maaße andrer Baumeister nur auf einige Säulenweiten. Des Vignola Eintheilung 3. B. paßt nur auf die Säulenweiten von 4. 8. 12. 16. Model.

Die Sparrenköpfe werden doch in oben erwähnten Ordnungen nicht allemal angebracht: Man findet Gebälke wo die Kranzleiste gerade über dem Voortzen oder Fries anschließt. Es scheint, daß sie zuerst in der dorischen Ordnung gebraucht, und daher in andern nachgeahmet worden.

Es ist eine artige Beobachtung, die der französische Baumeister Le Roy an alten Gebäuden in Athen gemacht hat, daß die Sparrenköpfe sich von der waagerechten Lage gerade in dem Winkel abwärts neigen, den die Fläche des Dachs mit der waagerechten Linie macht. Daraus wird die Ver-

mathung, daß sie die untersten Ende der Dachsparren vorstellen, bestätigt.

Spizfündigkeit.

(Schöne Kunst.)

Eine unzeitige Scharfsinnigkeit, die die Begriffe über die Nothdurft und über die Natur der Sachen entwirrt, und subtile, schwer zu entdeckende Kleinigkeiten bemerkt, die kein Mensch wissen will, oder wenn er sie bemerkt, verachtet; weil sie auf nichts gründliches führen. Es fällt mir eben ein Beyspiel hievon aus einer Tragödie des sonst so gründlichen und überall großen Sophokles ein. Folgende Stelle aus seinen *Ajax* scheint mir wenigstens, als ein Beyspiel hieher zu gehören. Tekmessa hatte bemerkt, daß Ajax sich von seiner Raserey etwas erholte hatte. Dieses veranlaßt zwischen dem Chor und ihr folgende Unterredung.

Der Chor. Aber wenn er wieder zu sich selbst gekommen ist, so ist es gut für uns.

Tekm. Was würdest du, wenn du die Wahl hättest, wählen? Wolltest du lieber deine Freunde betrübt sehen, und selbst vergnügt seyn, oder an ihrer Betrübniß Theil nehmen?

Chor. Das doppelte Uebel scheint mir das Größere.

Tekm. Und dieses leiden wir ist, da uns selbst nichts fehlt.

Chor. Wie verstehst du das, ich begreife dich nicht.

Tekm. Da Ajax noch verrückt war, gefiel er sich selbst in dieser Krankheit, und wir, denen nichts fehlte, litten für ihn. Ist aber da er zu sich selbst gekommen ist, wird er von einer bösen Traurigkeit hingerissen, und wir leiden nicht weniger, als vorher.

Die Spizfündigkeit ist ein Fehler den die Redner am meisten begehen; ein besonderes Muster derselben, und auch der besten Art sie zu beantworten, hat uns Sextus Empiricus (*) aufbehalten, in dem Proceß den ein Schüler des Redners Korax gegen seinen Lehrmeister angefangen, und der sich dadurch endigte, daß beyde Parthien von dem Nichtsfluß weggejagt wurden.

Die Spizfündigkeit ist einer der schlimmsten Fehler des Geistes. Sie verleitet den Spizfündigen, sich überall mit Rauch und Nebel; anstatt wirklich

(*) Adv Mathem Lib. II.

(†) Man sehe die Figur im Artikel Kranz. Das lateinische Wort für diese Zierrath ist *Matulus*; im Franz.

heißt sie *Modillon*.

cher und brauchbarer Begriffe und Gedanken zu beschäftigen, und sich gründlich zu dünken, wo er kaum die Oberfläche der Dinge berührt. Er hält sich überall an dem Schein der Dinge, und dünket sich groß damit.

Der spitzfindige Wiz drechelt und schleift so lang an einem witzigen Einfall, bis er ihm eine nicht mehr sichtbare Spitze gegeben hat, die kein Mensch mehr fühlt, und nur eine verworrene Phantasie noch zu fühlen glaubet. Aber nirgend ist diese Schwachheit oder Art von Narrheit gefährlicher, und Menschen von gerader Art zu handeln, anstößiger, als in praktischen Dingen, die unmittelbar auf Handlungen gehen. Denn da thut der Spitzfindige nie, was die gerade gesunde Vernunft zu thun befiehlt; darum trifft er nie auf den Zweck, auf den er doch immer zu treffen sich einbildet. Es sind unserm Denken und Nachforschen gewisse Schranken gesetzt, die man nicht überschreiten kann, ohne sich ganz in Spitzfindigkeiten zu verlieren. Wir müssen gar ofte bey klaren Begriffen, die wir unmittelbar, als einfache Vorstellungen empfinden, stehen bleiben, wenn es uns gleich dünkt, als sollten wir darin noch etwas entwickeln müssen. Wer den unglücklichen Hang hat, da, wo sein Gefühl klar spricht, noch weiter nachzugröbeln, ob er auch recht fühle, der verfällt in Spitzfindigkeiten. So sagt uns ein unmittelbares sehr klares Gefühl, daß wir dem der Noth leidet, zu Hülfe kommen sollen, und läßt keinen Zweifel übrig. Aber der Spitzfindige findet da noch sehr vieles zu untersuchen und zu bedenken, und hilft entweder gar nicht, oder auf eine so künstliche Weise, daß es eben so viel, als Nichts ist.

In Werken des Geschmacks sagt uns ein sehr klares Gefühl gar ofte, daß etwas gut oder schlecht, oder daß gerade so viel zum Zweck hinreichend sey. Aber der Spitzfindige sucht noch scheinbare, nicht mehr im Gefühl, sondern in einer verfliegenen Phantasie liegende Gründe, das Gute besser, das Hinfällige noch stärker zu machen, oder das Schlechte zu verteidigen.

Wir würden hier aber auch selbst nothwendig in Spitzfindigkeit gerathen; wenn wir unternehmen wollten, anzuzeigen, wo man sich mit den klaren Begriffen der gesunden Vernunft, mit dem bestimmten Gefühl des Geschmacks und der Empfindung begnügen soll, ohne die Gründe der Sachen weiter zu entwickeln, und wo man ohne Gefahr die Untersu-

chung weiter treiben könne. Man muß auch hier die Schranken empfinden; weil sie sich nicht zeichnen lassen. Der einzige Rath den man denen, die noch Gefühl haben, geben kann, ist dieser, daß sie, wenn sie sich in Untersuchungen und in Zergliederung der Sachen vertieft haben, den Erfolg, oder die Schlüsse, die sie herausgebracht, wieder gegen das, was sie vor der Untersuchung, durch bloß genaue Aufmerksamkeit auf ihr Gefühl, geurtheilt haben, halten, und bey dem geringsten Widerspruch den sie zwischen beyden entdecken, eher dem Gefühl, als der subtilen Untersuchung trauen. Findet ihr, daß euch ein Kunstrichter etwas, das ihr bey guter Aufmerksamkeit auf alles dazu gehörige schlecht, oder anstößig, oder unschicklich gefunden habt, durch sehr künstliche Entwicklung als gut und schicklich angepreist; so vergleicht das, was ihr von seinen Gründen klar fühlet, gegen das, was ihr vorher von der Sache gefühlt habet. Hat dieses noch mehr Klarheit, als jenes, so sezt ein Mißtrauen in das Urtheil des Kunstrichters; es könnte gar wol seyn, daß er ein bloßer Sophist wäre.

S p i z z l e i s t e.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist geschickt dasjenige auszudrücken, was die Franzosen cul - de Lampe nennen. Denn ursprünglich bedeutet Leiste jeden geformten Körper, daher Spizze, ein in eine Spitze geformter Körper ist.

In der Baukunst bedeutet es einen von einer breiten halbrunden Fläche unten in eine Spitze auslaufenden Körper, der an einer Wand fest gemacht ist, um etwas darauf zu stellen. Ehedem hat man sie sehr häufig an die Vorderseiten der Camine angebracht, um allerhand kleine Zierrathen, Theetassen u. d. gl. darauf zu setzen.

In der Zeichnung heißt es eine solche spiz zulaufende gestochene Zierrath, die insgemein am Ende eines Buches angebracht wird.

S p o n d e n s.

(Dichtung.)

Ein Sylbenfuß von zwey langen Sylben, als Taciturnitas, Wahrheit. Weder die Alten noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaß von lauter Spondeen zusammengesetzt; der Fuß dienet also bloß unter andern, um dem Vers Mannigfaltigkeit zu geben.

Wenn

Wenn einige Spondeen nach einander kommen, so geben sie dem Vers einen langsamen, feyerlichen Gang. Daher dieser Fuß besonders zum Hexameter, wo der Dichter etwas langsam und majestätisches auch so ausdrücken will, sehr dienlich ist. Unfre Dichter, welche die griechischen Sylbenmaasse nachahmen, klagen darüber, daß die deutsche Sprache wenig recht gute Spondeen hat. Wir können deswegen die Majestät des Ganges im Hexameter nicht so oft in der Vollkommenheit erreichen, wie es die Alten konnten. Bisweilen brauchen unfre Dichter die Spondeen da, wo sie Trochäen nöthig hätten; aber wenn der Spondeus recht rein ist, so macht dieses doch etwas Anstoß.

S p o t t.

(Schöne Kunst.)

Ich stehe bey mir selbst an, ob ich dieses Wort brauchen könne, um das auszudrücken, was das lateinisch-griechische Wort Ironia bedeutet; denn es scheint, daß der Spott ohne Ironie seyn könne, und daß die Ironie nicht immer spotte. Indessen haben wir für jenen Fall, die Worte auslachen und höhnen, und das Wort Spaß scheint das letztere auszudrücken. Wie dem nun sey, so ist hier von der Ironie die Rede, die man braucht, um Personen, oder Sachen lächerlich zu machen: sie besteht darin, daß man etwas spricht oder thut, das unter dem unmittelbaren Schein des Beyfalls, oder Lobes, gerade das Gegentheil bewirkt. Cicero speiste bey einem gewissen Damasippus, der seinen Gästen ziemlich schlechten und noch jungen und herben Wein vorsetzte. „Trinket sie doch meine Herren, sagte der Wirth, es ist vierzigjähriger Faserl. Cicero kostet ihn, und sagt: In der That der hat ein gesundes und frisches Alter. (*) Dies ist Spott. Denn unter dem Schein, das vorgegebene Alter des Weines zu bestätigen, sagt er gerade das Gegentheil, um den Wirth desto lächerlicher zu machen.

Der Spott ist demnach eine besondere Art des Scherzes, der aus Zweydeutigkeit entsteht. Man giebt Beyfall oder Lob, wo man tadeln will; man stellt sich ernsthaft, wo man lachen, dumm wo man witzig seyn will. Er ist aber von vielerley Art, oder Kraft. Der gemäßigte Spott, der ohne ernstlichere Absichten bloß zur Belustigung dienet, um ernsthaften Geschäften und Unterredungen etwas fröhliches zu geben. Er bewirkt bloß ein sanftes Lächeln,

und warnt die, gegen welche er gerichtet ist, mehr freundschaftlich, als drohend. Dergleichen mischte Sokrates sehr häufig in seine Gespräche, in dem er sich stellte, als ob er denen, die er belehren wollte, in ihren ganz unrichtigen Begriffen völlig beynpflichtete. Diesem ist auch die Verstellung ähnlich, die den Fabulisten und andern Erzählern gewöhnlich ist, wenn sie ihre Schalkheit und Lust zu tadeln unter einen Ton der treuherzigen Einfalt verstellen, wovon man bald in jeder Fabel des La Fontaine Beyspiele findet.

Lustig ist der Spott, wenn man bloß scherzet, ohne beleidigen zu wollen. Als Cicero seinen Schwiegersohn Lentulus, der ein kleiner Mann war, mit einem großen Degen an der Seite sah, fragte er: Wer mag meinen Schwiegersohn an dies Schwert angebunden haben? Ueber solchen Spott, besonders, wenn die Sach etwas übertrieben ist, und man merkt, daß es auf keine wirkliche Beschimpfung abgesehen ist, lacht allensfalls der, den er trifft, auch noch mit.

So bald man aber die Absicht hat, wirklich zu beleidigen, Personen und Sachen verächtlich zu machen, wird der Spott schon beißend, auch wol bitter, wenn man gewahr wird, daß der Spottende etwas aufgebracht ist.

Fein ist der Spott, wenn die Verstellung, die immer bey dem Spottenden ist, höchst natürlich und wahrscheinlich ist, so daß nur etwas Scharfsinnigere sie entdecken, oder wenn der Hauptbegriff, darin eigentlich die Zweydeutigkeit liegt, ohne Scharfsinn nicht zu merken ist. Frohsig aber, oder stumpf ist er, wenn er nicht trifft, oder nicht haftet; wenn das, was man damit lächerlich, oder verächtlich machen will, es nicht ist, oder sich doch durch den Spott nicht so zeigt.

Da das bloß belustigende Spotten zum Scherz gehört, von dem wir gesprochen haben; so betrachten wir hier bloß den beißenden Spott, der ernstliche Absichten hat.

Menschen von einigem Gefühl ist nichts schmerzhafter und unerträglicher, als sich verachtet zu sehen. Wer sich sonst für nichts mehr fürchtet, hat doch noch Scheuß für die Gefahr verachtet, und verlacht zu werden. Daher ist die Verachtung eine der empfindlichsten Strafen, womit man drohen, oder wirklich züchtigen kann. Ist aber an einem Narren, oder Böswicht gar nichts mehr zu bessern; so

Exx xxx

ist

(*) Bene-
ferr aera-
tem. Ma-
crob. Sat.
L II. c. 3.

ist die Verachtung, und Beschimpfung, der er ausgesetzt wird, doch eine heilsame Warnung für andere.

Nun ist schwerlich irgend ein Mittel einen Menschen, der es verdient, der Verachtung lebhafter auszusetzen, als der Spott. Wer die Gabe zu spotten in einem etwas berröcklichen Grad hat, kann Narren und Bösewichten sehr fürchtbar werden. Darum gehöret sie auch unter die schätzbaren Talente der Redner und Dichter, zugleich aber unter die gefährliche Waffen, von denen ein höchst schädlicher Mißbrauch kann gemacht werden. Wie man durch recht beißenden Spott Narren, Heuchler und Bösewichte, so beschämen kann, daß sie sich nicht unterstehen, sich wieder auf einer öffentlichen Scene sehen zu lassen; so kann er auch auf eine menschenmörderische Weise gegen Unschuldige, oder solche, die mehr Warnung, als Beschimpfung verdienen, gemißbraucht werden. Was wir von dem Gebrauch und Mißbrauch der Satyre gesagt haben (*), kann auch hierauf gelten. Also ist es unnöthig sich hierüber besonders einzulassen.

Zum Glück ist die Gabe zu spotten etwas seltenes. Ohne mehr als gewöhnliche Urtheilskraft und sehr feinen Witz kann sie nicht bestehen. Der Hauptspötter der izzigen Zeit, ist wol Voltaire, der aber diese Gabe weit mehr gemißbraucht, als gut angewendet hat.

S p r a c h e.

Man sagt indgemein, die Sprache sey dem Dichter, was die Farbe dem Mahler ist; im Grund aber ist sie noch weit mehr; weil nicht bloß das Colorit, sondern die Zeichnung der Gedanken selbst, von der Sprach abhängt. Es darf also nicht erst bewiesen werden, daß die Vollkommenheit der redenden Künste größtentheils von der Vollkommenheit der Sprach abhängt, derer sie sich bedienen. Jedermann begreift, daß Homer in der scythischen, oder einer andern barbarischen, und noch wenig vervollkommeneten Sprache, die Ilias nicht würde gesungen haben, die wir izt in der griechischen Sprache bewundern: und wenn er es unternommen hätte, so würden seine Gesänge zwar immer das Werk eines großen Genies, aber anendlich weit unter der Ilias gewesen seyn, die wir izt haben. Tausend Dinge, die er vermittelst der griechischen Sprache zeichnen konnte, würden in der scythischen Ilias

nicht gewesen seyn; weil ihr die Worte zum Ausdruck gefehlt hätten.

Was also dem Mahler das Studium der Zeichnung und des Colorits ist, das ist dem Redner und Dichter das Studium der Sprache. Mit dem Genie des Raphaels würde man ohne Fertigkeit im Zeichnen und der Farbengebung nur schlechte Gemählde machen; und mit dem Genie des Homers, oder Virgils würde der, der nur eine schlechte und rohe Sprache besäße, wenig Vollkommenes in der Dichtkunst an den Tag bringen. Man kann einigermaßen sagen, daß die Kunst des Redners und Dichters im Besitz der Sprache bestehe. Wenigstens ist dieses in so fern wahr, als es richtig ist, daß die Kunst des Mahlers in Zeichnung und Farbengebung bestehe. Es giebt ohne Zweifel viel Menschen, die so lebhaft denken, so angenehm und so mahlerisch phantasiren, und so stark empfinden, als die guten Dichter, die aber das, was sie denken und empfinden aus Mangel der Kenntnis oder Übung in der Sprache, nicht wie die Dichter zu sagen wissen. Mit einem solchen Genie wird man also bloß alsdann ein guter Dichter, wenn man auch das Instrument zum Ausdruck der Gedanken in seiner Gewalt hat. So sehr wesentlich gehöret es zur Vollkommenheit der redenden Künste, daß man eine vollkommene Sprache völlig besitze.

Die Betrachtung der ästhetischen Vollkommenheit der Sprache gehöret demnach wesentlich zur Theorie der Künste, und die Übungen, wodurch man die Sprach in seine Gewalt bekommt, sind ein eben so wesentlicher Theil der Kunstübung des Redners und Dichters. Wie aber die Sprach von allen Erfindungen des Genies die bewundernswürdigste, und in Absicht auf die Menge und Mannigfaltigkeit dessen, was dazu gehöret, die größte ist, so war auch unendlich viel davon zu sagen. Es wird also wol niemand erwarten, daß in diesem Artikel alle Eigenschaften einer ästhetisch vollkommenen Sprach angezeigt werden. Auch würden wir schon die hier gesetzten Schranken weit überschreiten müssen; wenn wir uns bloß in eine etwas umständliche Beurtheilung der deutschen Sprach und ihrer Tüchtigkeit, oder Untüchtigkeit für die redenden Künste einlassen wollten. Also schränken wir uns bloß auf einige ganz allgemeine Anmerkungen ein, die dem, der diese wichtige Materie von Grund aus abhandeln wollte, vielleicht die Arbeit etwas erleichtern könnten, auch dem angehen-

(*) S.
oben S.
1000.

angehenden Redner und Dichter die Hauptkräfte, worauf er bey dem so wichtigen Studium der Sprache vorzüglich zu sehen hat, anzeigen werden.

Man muß in der Sprache den Körper, oder das, was zum Schall und zur Aussprache gehört, von dem Geist oder der Bedeutung unterscheiden. Jedes kann seine ihm eigene Kraft haben. Das Körperliche der Sprach ist zum Gebrauch der redenden Künste um so viel schicklicher, je klarer, vernehmlicher und bestimmter der Ton einzelner Wörter und Redensarten ist, und je fähiger dadurch die Sprach ist, durch das bloß Schallende, Mannigfaltigkeit des Charakters oder Ausdrucks anzunehmen.

Der gute Klang, oder die Klarheit und Vernehmlichkeit der Wörter und Redensarten ist unumgänglich notwendig; weil es eine wesentliche Eigenschaft jeder schönen Rede ist, daß sie das Ohr klar und bestimmt rühre, damit man sie nicht nur gern höre, sondern auch desto leichter behalte. Wie dieses von dem Klang einzelner Sylben, ihrer Kürze und Länge von der Zusammensetzung der Sylben in Wörter, den Accenten der Wörter und von der Menge einsylbiger, kurzer und langer Wörter abhängt, war eine weitläufige Untersuchung, die jeder, der ein gutes Ohr hat, leicht selbst anstellen kann. Man kann alles, was zur Klarheit und Vernehmlichkeit des Schalles, so wol einzelner Wörter, als ganzer Sätze, erfordert wird, leicht aus dem beurtheilen, was zur Klarheit und Faßlichkeit sichtbarer Formen gehört. Hiervon haben wir in verschiedenen Artikeln gesprochen (*).

Zum Charakter des Schalles, oder seinem durch bloßen Klang zu bewirkenden Ausdrucke, rechnen wir, erstlich; daß die Rede eine bald langsamere, bald geschwindere; bald sanftfließende, bald frohlich laufende, bald rauschende, bald pathetisch eingehergehende Bewegung annehmen könne. Dazu müssen Sylben und Wörter schon gebaut seyn, weil diese Verschiedenheiten in der Bewegung nur zum Theil von dem Vortrag des Redenden herkommt. Denn man würde vergeblich unternehmen, eine Reihe kurzer Sylben langsam, oder langer schnell; oder harte und rauhe Wörter sanft auszusprechen; dieses Charakteristische muß schon im Schall der Wörter liegen. Ferner gehört zum Charakter des Schalles, auch das Sittliche und Leidenschaftliche des Tones, wenn er auch ohne die Geschwindigkeit, oder Langsamkeit der Bewegung genommen wird.

Es ist offenbar, daß ein Wort vor andern zärtlich, oder traurig, oder ungestüm, klinge, daß es etwas gemäßigtes, oder lebhaftes, etwas feines oder rauhes an sich haben könne. Wer dieses in den Wörtern seiner Sprache in gehöriger Mannigfaltigkeit findet und bemerkt, der kann schon durch den Ton allein, ohne die Bedeutung, vielerley ausdrücken, so wie die Musik.

Ob nun gleich Redner und Dichter die Sprache finden, wie der Gebrauch sie gebildet hat, so können sie doch, wenn sie das Genie dazu haben, durch eine gute Wahl und durch kleine Veränderungen und Neuerungen in der Stellung der Wörter, durch kleine Freyheiten in Veränderung des Klanges, durch neue und dennoch verständliche Wörter und Redensarten, ungemein viel zu Vervollkommenung des Körperlichen der Sprache beitragen. Dieses haben auch alle große Redner und Dichter wirklich gethan. Aber es erfordert ein mühsames und langes Studium des Mechanischen der Sprache.

Man siehet aber hieraus auch, daß eine Sprache schon sehr lange und mannigfaltig muß bearbeitet und mit neuen Tönen bereichert worden seyn, ehe sie zu jedem Ausdruck und zu jeder Schönheit, die die verschiedenen Zweuge der redenden Künste fodern, dienen kann. Man höret zwar ofte sagen, daß die Sprach, die noch am wenigsten bearbeitet und der Natur noch am nächsten ist, zur Dichtkunst die beste sey. Dieses kann für einige besondere Fälle wahr seyn, besonders für den, wo heftige Leidenschaften auszudrücken sind. Aber daß die Sprache des Ennius, oder die noch ältere, die man z. B. in den Ueberbleibseln der alten römischen Gesetze antrifft, so bequäm zur Beredsamkeit und Dichtkunst sey, wie sie zur Zeit des Horaz oder Virgils gewesen ist, wird sich niemand bereden lassen.

Indessen kann freylich eine Sprach durch die Länge der Zeit, und die Veränderung im Gemüthscharakter des Volks, das sich derselben bedienet, so wol verlihren, als gewinnen: und ich will nicht behaupten, daß unsre Sprach jetzt für Beredsamkeit und Poesie überall schicklicher sey, als sie zur Zeit der Minnesinger war. Aber gewiß besser ist sie, als sie zu Vorfieds Zeiten gewesen.

Nach dem Körperlichen der Sprache kommt das Bedeutende derselben in Betrachtung. Hier ist nun wieder die erste notwendige Eigenschaft die volle Klarheit der Bedeutung. In den redenden Kün-

(*) S.
Form;
Stil;
Gruppe;
Ehön.

nen taugt kein Wort, das nicht so gleich, als man es vernimmt, einen sehr klaren und faßlichen Begriff erweckt; denn die Sprache der Künste muß völlig klar und faßlich seyn, da die Begriffe nur in so fern wirken, als man sie klar faßt. Eben dieses gilt auch von ganzen Sätzen. Eine noch unangebildete Sprache kann gar wol einen Vorrath an Wörtern von klarer Bedeutung haben; aber daß ganze Sätze klar werden, dazu wird schon mehr erfordert. Die Sprach muß schon Deutlichkeit, das ist, Mannigfaltigkeit der Wortfügung, mancherley Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, auch vielerley Verbindung, Trennung und andre Verhältnisse bedeutende Wörter, dazu haben.

Weil in den redenden Künsten die Begriffe vorzügliche Sinnlichkeit haben müssen, so muß die dazu schickliche Sprache reich an Metaphern und Bildern seyn. Je mehr Wörter sie hat, klare sinnliche Empfindungen der äußern Sinnen auszudrücken, je mehr in der Natur vorhandene, leicht faßliche Gegenstände sie mit besondern Wörtern nennen kann, je reicher kann sie an Metaphern werden. Wenn aber diese klar, lebhaft und richtig bestimmt seyn sollen; so muß die Sprache schon lange in dem Munde genau und richtig fassender, scharfsinniger Menschen gewesen seyn. Denn sonst möchten bey viel Metaphern die Ähnlichkeiten nur schwach seyn, oder nur auf Nebensachen, als auf das Wesentliche der Begriffe gehen. Die Sprach eines etwas dummen Volkes möchte so reich an Worten seyn, als man wollte; so würde sie doch sehr viel schwache, den Begriffen wenig Lebhaftigkeit gebende Metaphern enthalten. Hingegen muß sie auch nicht von gar zu subtilen und zu speculativen Köpfen bereichert worden seyn; weil sie durch diese einen großen Theil ihrer Sinnlichkeit verlieren könnte. Die höhern Wissenschaften iragen viel weniger zur Bereicherung einer ästhetischen Sprache bey, als gemeinere Künste und Mannigfaltigkeit sinnlicher Beschäftigungen.

Auch in der Bedeutung können Wörter und Redensarten mancherley sittlichen und leidenschaftlichen Charakter annehmen; und je mannigfaltiger dieser ist, je vorzüglicher ist die Sprache für die redenden Künste. Diese Verschiedenheit des Charakters aber bekommt sie nur durch die Mannigfaltigkeit der Charaktere, Lebensarten und Stände der Menschen selbst. Personen von einerley Familie, die etwas eingeschränkt nur unter sich leben, haben auch insgemein

einen ihnen allen gebräuchlichen Ton des Ausdrucks. In der Sprach der schönen Künste aber muß man sich in sehr vielerley Charakter auszudrücken wissen; bald sehr einfach und gerade zu; ein andermal geistreich; igt sehr gelassen, ein andermal feurig; einmal edel und mit hohem Anstand, ein andermal in dem bescheidensten gemeinen Ton, u. s. f. Diese verschiedenen Charaktere hat nur die Sprach eines schon großen, und am vorzüglichsten eines großen und zugleich freydenkenden Volks, da sich keiner scheuen darf sich in seinem eigenen Charakter zu zeigen, und nach seiner eigenen Weise zu handeln. Denn wo die Menge sich schon nach wenigen, die den Ton geben, richten, da verschwindet auch die Mannigfaltigkeit des Charakteristischen in der Sprach. Dieses erfahren die französischen Dichter genug, die in gar viel Fällen den Ton, der der schicklichste wäre, nicht zu treffen vermögend sind.

Indem wir hier die Eigenschaften einer guten ästhetischen Sprach anzeigen, geben wir zugleich angehenden Rednern und Dichtern Winke, wie sie ihre Sprache zu studiren haben und worauf sie dabei vorzüglich Acht haben sollen. Es war aber unendlich viel besonderes hierüber zu sagen; und da wir uns in keinem Stück in dieses besondere einlassen können, so mag es an dem Allgemeinen, was hierüber angemerkt worden ist, für diesen Ort genug seyn.

Sprache.

Wird auch ofte in einer Bedeutung genommen, die fast ganz mit der übereinkommt, die man durch Schreibart ausdrückt. So sagt man, die Sprache des Herzens; die Sprache der Natur; der Leidenschaft. Nämlich sowol die Leidenschaften, als die Sitten haben einen eigenen Charakter, im Ton, und Ausdruck; ein eigenes Gepräge, das sich den Reden eintrübt. Wenn man irgendwo folgende Verse fände:

Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias dialtes
Sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi praelia.
Dum mihi abstineant invidere, sibi quisque
Habeant quod suum est (*)

(*) Plaut.
Curcul.
Act. I. Sc. 3.

so würde man ohne nähern Bericht sehen, daß hier ein vor Freude halb wahnwitziger Mensch spricht, und es war allensfalls zu errathen, daß ein junger Verliebter, in der ersten Hitze einer erhörten Liebe schwärzte.

schwagt. Denn dies ist die Sprache der Natur in solchen Umständen.

Alles was leidenschaftlich und stillet ist, theilt der Sprache seine Natur mit. Daher Redner und Dichter den Ton und die Art jedes leidenschaftlichen und stilleten Charakters genau zu studiren haben. Denn so wie es ein sehr anstößiger Fehler ist, wenn der Ton der Rede mit ihrem Inhalt nicht übereinkommt, so trägt die Uebereinstimmung dieser beyden Sachen ungemein viel zur Schönheit und überhaupt zur Wirkung der Rede bey.

Dieses scheint das größte Talent des Dichters und Redners zu seyn; dadurch zeigt er, daß er die Natur und die Menschen kennt, und seine Materie wol überlegt hat.

Es lassen sich hierüber wenig allgemeine Regeln geben. Man muß jede Leidenschaft, und jeden Charakter der Menschen wol studirt haben, um hierin allemal glücklich zu seyn. Es war aber doch gut, wenn man die allgemeinste Beobachtungen hierüber sammelte. Dergleichen sind z. B. folgende

Starke Leidenschaften, von welcher Art sie seyen, lieben einen starken, etwas übertriebenen Ausdruck, und alles Abgemessene, alles genau Zusammenhängende in der Rede ist ihnen entgegen. Man führt darin zu viel, als daß man auf die Art sein Gefühl zu äußern Acht haben sollte. Man nimmt die Worte wie sie kommen. O deorum quidquid in caelo regit Terras et humanum genus! sagt Horaz im großen Schrecken (*) ganz gegen die Grammatik. Sind die starken Leidenschaften von vergnügter Art, so wird der Ton etwas trozig, oder ausgelassen, wie die oben angeführte Stelle aus dem Plautus; schwachhaft, wie die Elptemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis. (*)

(*) Epod. 5. Sind sie verdrießlicher Art, so wird der Ausdruck bey seiner Stärke kurz, sehr nachdrücklich, und bekommt auch die Steifigkeit des Verdrusses. Philoketes sagt beym Sophokles, Er (Ulysses) würde mich eben so gewiß bereden vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als miß ihm nach Troja zu geben. Bald darauf drückt sich sein bitterer Haß noch stärker aus. Lieber wollte ich der Natur, die mich so elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.

Redner und Dichter haben die genaue Beobachtung des *παθος* und des *ήθους* nicht nur zum Gefallen nöthig; sondern fürnehmlich, so ofte sie rühren, oder überzeugen wollen.

Was insonderheit dieses letzte betrifft, so giebt es eine Sprache der Ueberzeugung, die mehr als alle Beweissthümer wirkt. Der Redner mag seine Beweise noch so schließend machen, wenn ihm die Sprache der Ueberzeugung fehlt, so ist alles, was er sagt, vergeblich. Diese ist kurz und sehr einfach. (*) Nichts verräth hingegen eine zweifelhafte Sache mehr, und hindert folglich die Ueberzeugung stärker, als das gekünstelte, das gekuchte, das umschweifende in der Sprache.

(*) Ἀπλότης
ἡ μὲν δὲ τῆς
ἀληθείας
ἴσθι. Eurip.
Phoen. 472.

Staffirung.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet sowol in der Baukunst, als Mahlerey die Verzierung einer allensfalls fertigen Sache, um ihr etwas mehr Leben oder Ansehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers, ist die Anbringung einiger Zierrathen u.

In der Mahlerey bedeutet die Staffirung der Landschaften die Figuren, Statuen, Ruinen, die man allensfalls erst nachher darin mahlt. Weil zur Staffirung mehr Zeichnung, als zur Landschaft an sich gehört, so findet man viel gute Landschaftsmahler, die nicht im Stande sind, ihre Stücke zu staffiren, daher ist die Staffirung sehr ofte von einem andern Meister.

Die Staffirung ist bisweilen das Wichtigste in der Landschaft, wenigstens kann es ihr einen großen Nachdruck geben. Wir haben aber das, was dabey zu überlegen ist, schon an einem andern Orte näher berührt. (*)

(*) S.
Landschaft.
S. 676.

Stark; Stärke.

(Schöne Künste.)

Es ist in den schönen Künsten nicht genug, daß jedes Werk, oder jedes Einzelne darin, das sey, was es nach der Art und der Absicht seyn soll; man muß auch versichert seyn, daß es die Wirkung thue, die man erwartet. Es giebt Werke, an denen der Verstand, oder die Critik nichts auszusetzen findet, die aber der Geschmack wenig achtet, weil sie gar geringen Eindruck machen: sie sind schwach. Stärke schreibt man dem zu, dessen Wirkung vorzüglich groß ist. Ein starker Gedanke ist der, den wir nicht nur mit voller Klarheit fassen, sondern der so vorzüglich auf die Vorstellungskraft wirkt, daß

daß wir ihn mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, als etwas, das uns gleichsam erschüttert, empfinden, oder fühlen. Daher pflegt man auch von der Stärke der Wahrheit zu sagen, man fühle sie, man könne sie mit Händen greifen. Wenn jemand sagt: ich bin ehehlich und halte Treu und Glauben, so verstehen wir sehr klar was er sagt, finden aber in dieser Versicherung nichts, das eine vorzügliche Kraft auf uns hätte; wenn aber Shakespear einen sagen läßt: noch hab ich nie mein gegebenes Wort gebrochen, und würde selbst den Teufel seinem Gesellen nicht verrathen; (†) so fühlen wir da eine ungewöhnliche Stärke des Ausdrucks.

Die Stärke liegt, wie die Größe, nicht in dem Wesentlichen der Dinge, sondern bloß in der Menge gleicher Theile. Von der Größe ist sie darin unterschieden, daß sie die Menge in einen engen Raum vereinigt, da sie bey jener auseinander verbreitet ist. Wenn man das Licht, das auf eine große Fläche, z. B. auf einen Tisch fällt, durch ein geschliffenes Glas in einen weit engern Raum, zusammenbrängt, so erhält man nicht mehr Licht, aber es wird stärker. Also ist ein starker Gedanken, der, der durch wenig Hauptbegriffe eben so viel sagt, als gewöhnlicher Weise durch viel Begriffe gesagt wird; ein starker Ausdruck, wo ein Wort so viel sagt, als sonst mehrere sagen würden; eine starke Empfindung, die uns auf einmal, so viel zu fühlen giebt, als eine andre nach und nach würde gethan haben. Uebershaupt, was schnell eben so viel würkt, als in längerer Zeit durch andere Mittel wäre bewürkt worden, wird in Vergleichung des Letztern, stark genannt.

Ein Gedanken kann durch verschiedene Mittel stark werden, bloß durch die Kürze des Ausdrucks, wie das bekannte *sumus Troes*. Durch Sinnlichkeit, wenn man statt allgemeiner Begriffe, die man erst nach einigem Nachdenken völlig fassen würde, besondere, den äußern Sinnen vernehmliche, braucht. Wenn Terenz sagen will, daß nur die äußerste Noth einen dahin bringen kann, gewissen Leuten zu schmei-

cheln, so sagt er es stark, vermittelst eines sinnlichen Bildes

— qui hunc assentari animum induxeris

E flamma te posso cibum petere arbitror. (*)

„Wenn du diesem schmeicheln kannst, so dünke ich, müßtest du auch dein Brod aus einem Feuer heraus holen können.“ Auch wird ein Gedanken stark, wenn man, anstatt eines zwar vielbedeutenden, aber durch den täglichen Gebrauch schon zu bekannten und gleichsam abgenutzten Ausdrucks, einen eben so viel, oder mehr bedeutenden nimmt, der weniger geläufig ist, folglich die Aufmerksamkeit auf das, was er sagt, schärft. Ein Beyspiel hievon giebt folgende Stelle des Cicero, da er vom Verres sagt: „Wir haben euch, ihr Richter, nicht einen Dieben, sondern einen Räuber, nicht einen Ehebrecher, sondern einen Bestürmer der Keuschheit; nicht einen Kirchenräuber, sondern einen Feind alles dessen, was heilig ist; nicht einen Mordmörder, sondern den grausamesten Büttel der Bürger und Bundesgenossen, vor Gerichte geführt.“ (†) Auch kann ein Gedanken, durch die Wendung, wodurch er in ein besonders helles Licht gesetzt wird, stark werden. Unzählige Beyspiele findet man hievon bey Shakespear, der hierin alle Dichter übertrifft. Als ein Beyspiel kann auch folgendes vom Cicero dienen. „O! des Ansehens und der Würde des römischen Volkes, die Königen, fremden Nationen und den entlegensten Völkern furchtbar ist! Dieser aus gedungenen Sklaven, aus Bösewichten und aus Bettlern bestehende Haufe, soll das römische Volk seyn!“ (††)

Ein ganz besonders Mittel etwas stark zu sagen, ist dieses, da man ihm eine Wendung giebt, die es zu schwächen scheint, um seine Stärke desto fühlbarer zu machen. Dahin gehört die Frage, die im Grund eine verstärkte Bejahung, oder Verneinung ist. (*) Dahin gehört auch die Figur, die die Griechen *litotes*, die Verminderung, nennen, wie das Horazische *non sordidus autor*. Ein besonderes Beyspiel hievon ist folgendes. Als Alexander die

(*) Eunuch.
Ac. III. c. 2.

(*) S.
Frage.

(†) — — — I have

At no time broke my faith, would not betray

The devil to his fellow. Im Macbeth.

(††) Non enim furem, sed ereptorem; non adulterum sed expugnatorem pudicitiae; non sacrilegom sed hostem acrerum religionumque; non scelerum, sed crudellissimum

carnificem civium sociorumque in vestram iudicium adduximus. Cic. in Verrem.

(††) O speciem dignitatemque Pop. R. quam reges, quam nationes externae, quam gentes ultimae perterritae, multitudinem hominum ex servis conductis, ex facinorosis ex egeutibus congregatum. Cic. pro domo.

Guten durch Drohungen zur Untertänigkeit bewegen wollte, ließen sie ihm sagen; sie fürchteten sich in der Welt für nichts, als für das Einstürzen des Himmels. Dies ist stärker, als wenn sie gesagt hätten; sie fürchteten sich schlechterdings für gar nichts.

Die Stärke dienet sowohl zur Ueberzeugung als zur Nührung. Wo man keine Beweise für die Wahrheit einer Sach anzuführen hat, sondern bloß durch Bejahung, oder Versicherung sie glaubwürdig machen kann, da ist die Stärke des Ausdrucks das einzige Mittel die Zweifel zu vertreiben. Denn man ist geneigt zu glauben, daß das, dessen man uns mit ungewöhnlicher Stärke versichert, nicht erdichtet seyn könne. Eben so gewiß rühret man auch, wenn man sein eigenes Gefühl stark an den Tag legen kann. Es giebt zwar auch Fälle, wo beides Ueberzeugung und Nührung bloß durch die höchste Einfach und den natürlichsten Ausdruck vollkommen bewürkt werden, und wo es der Stärke nicht bedarf. Aber diese rührende Einfach ist noch schwerer zu erhalten, als die Stärke; sie scheint auch nicht von so allgemeiner Wirkung zu seyn, und kann nur vor ganz verständigen Zuhörern mit Sicherheit des Erfolges gebraucht werden. Die Stärke hingegen ist von allgemeinerer Wirkung. Was man eigentlich hinreißende, überwältigende Beredsamkeit nennt, besteht größtentheils in der Stärke der Gedanken und des Ausdrucks, die auch auf Zuhörer von mittelmaßigem Verstand und Gefühl, ihre Wirkung thut.

Sie ist aber durch Kunst nicht zu erreichen, sondern hat ihren Grund in der lebhaften Ueberzeugung und starken Nührung des Redners. Ein guter ehrlicher Professor der Beredsamkeit fragte einstmals den Genfer Rousseau wie er es doch mache, daß er immer so überzeugend und so hinreißend schreibe. „Ich, that er hinzu, bin ein Lehrer der Beredsamkeit, der seit so viel Jahren alle Figuren, Tropen und Wendungen der Rede studiret, und dennoch ist es mir noch nie geglückt mit dem Nachdruck und der Stärke zu schreiben, die Ihnen so natürlich scheint. — Ich habe weiter kein Geheimnis und keine Regel, antwortete Rousseau, als daß ich nichts behaupte, als das, von dem ich selbst lebhaft überzeugt bin, und nichts äußere, als was ich bey jeder Sache wirklich empfinde.“

Darin besteht allerdings das ganze Geheimnis: Aber diese lebhafte Ueberzeugung und dies starke Gefühl selbst liegt in dem Genie des Redenden. Eine Seele, der es an Kraft oder Energie fehlt, selbst der größte Geist, der bloß an subtiler und höchst genauer Zergliederung der Begriffe seine Nahrung findet, diese können durch kein Studium zu der Stärke gelangen, wovon hier die Rede ist. Doch muß allerdings mit der natürlichen Kraft des Geistes und des Herzens auch Übung im Denken und Empfinden verbunden werden. Erst denn, wenn uns das, wovon wir sprechen, völlig bekannt und geläufig ist, daß der speculative Verstand dabey nicht mehr zu arbeiten hat, bekommen Verstand und Herz die völlige, gänzliche Freyheit, lebhaft zu denken und zu empfinden.

Es giebt auch eine falsche Stärke, die eine Art der Schwallst ist, und der Rede keinen Nachdruck giebt: Sie entsteht daher, daß man sich bey geringen, gleichgültigen Dingen großer, nachdrücklicher und so gar hyperbolischer Ausdrücke bedienet, und von gemeinen Dingen mit einer Art von Heftigkeit spricht, die nicht aus dem Gefühl entsteht, sondern eine bloß durch üble Gewohnheit angenommene kindische Gebehrdung (Gesticulation) ist. In der französischen Sprache haben sich so viel übertriebene Ausdrücke in die alltäglichen Redensarten eingeschlichen, daß man ofte bey ganz gleichgültigen Dingen Worte höret, die Bewunderung, Entzückung, Verzauberung ausdrücken, und da der Redende betheuert und schwört, wo kein Mensch an dem, was er sagt, zweifeln würde; wenn er es auch noch so schwach und so nachlässig sagte. Eine solche gar unzeitige Stärke macht die Rede völlig abgeschmackt.

Es verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß es eine bloß äußerliche und gleichsam körperliche Stärke giebt, die darum, weil sie die äußern Sinnen mit Gewalt angreift, von ausnehmender Kraft auf die Gemüther ist. Ein einziger fröhlicher, trauriger, oder fürchterlicher Schrey, von einem Menschen, kann schon große Wirkung auf uns haben: Aber wenn wir ihn von hundert Stimmen zugleich hören, so bekommt er eine völlig hinreißende Stärke. Daher kommt es, daß man bisweilen in der Muff bloß durch sehr starke Besetzung der Stimmen mit einem mittelmaßigen Stuf ungemein große Wirkung thun kann. Man kommt in der That dem Herzen am leichtesten durch Nührung der äußern Sinnen

beg.

ben. Und dieses verdient auch besonders in Ansehung der theatralischen Vorstellungen überlegt zu werden, wo gar oft ein sehr starkes Erleuchten der Schaubühne, oder in entgegengesetzten Fällen große Dunkelheit die Wirkung gewisser Scenen ungemein verstärkt. Eben dieses gilt auch von der starken Erhebung der Stimme, auf gewissen Stellen. Dieses aber erfordert eine genaue Beurtheilung. Denn gar oft wird der größte Nachdruck durch das Gegentheil, durch eine schwache sinkende Stimme erhalten; so daß nicht alles, was stark rühren soll, auch mit starker Stimme muß gesagt werden. Aber was wirklich erschüttern soll, scheint diese Stärke zu erfordern.

Statue.

(Bildhauer Kunst.)

Mit diesem lateinischen Worte, für welches man auch das deutsche Wort Bildsäule brauchen könnte, benennt man die Werke bildender Künste, welche die menschliche Gestalt körperlich, das ist in ihrer völligen Bildung darstellen. Doch wird das Wort auch von solchen Abbildungen der Thiere gebraucht.

Unter welchem Volk und bey welcher Gelegenheit zuerst der Gebrauch aufgekommen sey, die Gestalt des Menschen in Holz, Stein, oder einer andern festen Materie durch die Kunst zu bilden und als ein Denkmal aufzustellen, ist ungewiß. Aus den Nachrichten des Herodorus (*) sollte man schließen, daß die Aegyptier die ersten Statuen gemacht haben. Von der ersten Veranlassung dazu finden wir aber keine Nachricht.

Schon in dem hohen Alterthum finden sich aber doch Spuren, daß verschiedene andre Völker, so wol im Orient, als in Kleinasien, Griechenland und Italien durch Kunst verfertigte Bilder gehabt haben. Es scheint aber, daß die Liebhaberey an Statuen und die Kunst der Bearbeitung derselben in Griechenland zuerst in einen vorzüglichen Flor gekommen sey. Anfänglich wurden die verschiedenen Gottheiten in menschlicher Gestalt gebildet; nachher die berühmtesten Helden älterer Zeit und endlich auch kürzlich verstorbene und noch lebende Menschen, die man dadurch ehren wollte, daß ihre Gestalt in

Statuen abgebildet und an öffentlichen Orten aufgestellt wurden. Der Geschmak an Statuen der Götter und Menschen nahm unter den Griechen nach und nach so sehr überhand, daß nicht leicht eine andre Kunst mit dem Eysen und Aufwand getrieben worden, die man auf die Bildhauerey gewendet hat; so daß Griechenland zuletzt mit einer unzählbaren Menge von Statuen der Götter und Menschen angefüllt worden.

Die Römer scheinen in den ältern Zeiten der Republik nur einen mäßigen Gebrauch von Statuen der Götter und verdienten Männer gemacht zu haben. Nachdem sie aber mit den Griechen näher bekannt worden, und bey Gelegenheit verschiedener in Griechenland gemachter Eroberungen, viel griechische Statuen nach Rom gebracht hatten, ward auch die Liebhaberey an diesen Werken der Kunst allmählig lebhafter und stieg so gar nach und nach bis zu einer Art von Raserey; so daß ein alter Schriftsteller sagt, man hätte zu einer Zeit mehr Statuen, als Einwohner, in Rom zählen können. Allein da es hier nicht um historische Nachrichten von den Statuen zu thun ist, so verweisen wir den Leser, der hierüber Unterricht verlangt, auf das, was Plinius im 34 Buch seiner Naturgeschichte hiervon sagt und auf Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Unsre Absicht geht hier auf allgemeine Betrachtungen über den Werth und Rang, den die Statuen unter andern Werken der Kunst behaupten können und über das Eigenthümliche ihres Charakters.

Ueber ihren gottesdienstlichen Gebrauch haben wir hier nichts zu sagen. Die Abbildung der Gottheit unter menschlicher Gestalt ist gegenwärtig nach dem Maas der Erkenntniß unter uns, nicht mehr erträglich, und ich fühle auch nicht den geringsten Beruf dem Bilderdienst der im Calender stehenden Heiligen und Märtyrer das Wort zu reden. Also werden sich unsre Anmerkungen bloß auf die allgemeinen sittlichen, und auf den politischen Gebrauch dieser Werke der Kunst einschränken.

Da die Statue ein Werk ist, das schon beträchtlichen Aufwand erfordert (†); so ist auch ihr Gebrauch sehr eingeschränkt, kann aber eben deswegen

desto

(†) Eine Statue, die nicht viel über Lebensgröße und von gutem weissen Marmor ist, kann in einem Lande, das

den Marmor nicht selbst hat, unter fünf bis sechs tausend Thalern nicht wol fertig gemacht und gesetzt werden. Ist sie

desto wichtiger werden. Wir halten es für unnöthig von Statuen zu sprechen, die heidnische Gottheiten, oder andre allegorische Wesen vorstellen. Diese letztern könnten zwar wegen der geistreichen Erfindung und guten Ausführung ihren Werth haben. Wenn man aber die Kostbarkeit eines solchen Werks bedenkt, so scheinen sie eben nicht sehr zu empfehlen zu seyn.

Der beste und edelste Gebrauch der von Statuen zu machen ist, besteht ohne Zweifel darin, daß sie zu öffentlicher Verehrung großer Verdienste um ein ganzes Volk, und zur Reizung einer edlen Nachahmung gebraucht werden. Zwar könnte man diesen Zweck auch schon durch andre Ehrenmähler erhalten; aber die Statue hat vor jedem andern Denkmal beträchtliche Vorzüge wegen der ausnehmenden ästhetischen Kraft, die in der menschlichen Gestalt liegt, wodurch die Statue nicht bloß ein Zeichen, oder ein todes Sinnbild der Tugend ist, sondern einigermaßen die Tugend selbst sichtbar abbildet. Dadurch kann sie außer dem Ehrevollen, das sie hat, noch in andern Absichten nützlich werden, wie schon anderswo angemerkt worden ist (*). Wir setzen hier voraus, was wir schon einmal (**) ausführlicher angemerkt haben, daß ein wahrer Künstler große Seelen in der menschlichen Bildung könne sichtbar machen. Geschieht dieses in der Statue, so ist sie nicht ein bloßes Denkmal; sondern wirkt auch auf die, die ihren Ausdruck zu empfinden im Stande sind, große Gedanken und Empfindungen, die ein anderes Denkmal nicht erwecken kann.

Aus diesen Anmerkungen folgt von selbst alles, was wir über die Art und Beschaffenheit dieses Werks der Kunst zu sagen haben. Sie stellt einen Menschen vor, der durch außerordentliche Verdienste verehrungswerth ist. Also muß sie an einem öffentlichen Orte, wo sie den Augen der meisten Menschen ausgesetzt ist, auf ein genugsam erhabenes Postament gesetzt werden, und eine verhältnismäßige Größe haben. Gemeine Lebensgröße ist zu gering; wie weit man aber darüber gehen soll, muß durch den Platz und die Erhöhung des Postaments bestimmt werden. Doch dieses betrifft nur das Aeußerliche.

Ne von Erz, so sind die Kosten noch weit beträchtlicher. Von schlechten, aus geringem Sandstein, und oben hin, nach Antiken copirt, oder sonst ohne Genie gemacht, die man für zwey bis dreyhundert Reichl. ha-

Zweyter Theil.

Nach dem innern Charakter muß die Statue zwar, so viel ohne Abbruch des wichtigern Theiles geschehen kann, die Leibesgestalt und Gesichtsbildung der Person vorstellen, aber das, wodurch sich dieselbe hauptsächlich verdient gemacht hat, die hohe Sinnesart, die eigentliche Größe des Geistes, oder Herzens, die den Hauptzug in dem Charakter ausmacht, muß vorzüglich darin ausgedrückt seyn, weil dieses wesentlicher ist, als die Aehnlichkeit. Also würde es hieby hauptsächlich auf das Ideal ankommen, dem die Aehnlichkeit, wo es nöthig ist, weichen muß. Es muß sogleich in die Augen fallen, was man an dem Menschen, dessen Bild man sieht, zu verehren habe; ob es ausnehmende Redlichkeit und Güte, oder Standhaftigkeit in großer Gefahr, oder eine andere hohe Tugend, und Sinnesart ist. Daß dergleichen bestimmter Ausdruck möglich sey, sehen wir an einigen antiken Statuen der Götter und Helden, die das Ideal eines ziemlich genau bestimmten hohen Charakters ausdrücken. Viel antike Statuen der Gottheiten sind in der That nichts anders, als allegorische Vorstellungen ihrer Eigenschaften. Diese mußten durch menschliche Bildung ausgedrückt werden, weil außer der menschlichen Gestalt, in der Natur nichts Sichtbares ist, das durch eine natürliche, nicht hieroglyphische Bedeutung, Eigenschaften eines denkenden Wesens ausdrückt. So ist Jupiter ein Bild der ernstesten Hoheit mit Güte verbunden; Pallas ein Bild des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit u. s. f. Plinius sagt von einer Statue des Apollodorus, die Sulanio gemacht hatte, sie habe nicht einen zornigen Menschen, sondern den zornigen Charakter selbst ausgedrückt. (†) So sollten die Statuen großer Männer seyn.

Weil ein Charakter, wenn man ihn ganz fühlen soll, besser erkannt wird, wenn die Person in Ruhe, als wenn sie in einer einzelnen bestimmten Handlung begriffen ist; so würden wir ruhige Stellungen, ohne bestimmte Handlung, zu den Statuen vorziehen. Dieses scheinen die Alten auch vorzüglich beobachtet zu haben. Nur in gewissen Fällen, wo die Größe des Charakters sich am besten in der Handlung zeigt, mußte Handlung gewählt werden. So würde Achilles

ben kann, ist hier nicht die Rede; - weil wir sie für gar nichts halten.

(†) Nec hominem (Apollodorum) ex aere fecit, sed iracundiam. Hist. Nat. L. XXXIV. c. 8.

V 99 999

(*) S. Schönheit.
(**) S. Bildhauerkunst. S. 275.

Achilles besser fortschreitend, Ulysses aber besser stehend, oder sitzend gebildet werden. Bey ruhiger Stellung ohne Handlung wird man auch natürlicher Weise, auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzige Handlung geführt.

Man sieht aber hieraus leicht, daß eine vollkommene Statue das höchste Werk des Genies und der Kunst sey. Darum haben auch die Griechen einen Phidias eben so bewundert, als irgend einen andern großen Geist. Aber da es gegenwärtig so ungewöhnlich ist, Verdienste fürtrefflicher Männer durch Statuen zu verehren, und wenn es noch geschieht, der ganzen Veranstaltung die Hoheit und Feierlichkeit, die zu solchen öffentlichen Handlungen notwendig erfordert wird, meistens fehlt, folglich die Bildhauerkunst bey uns nicht in dem Glanz erscheint, der ihr nöthig wäre, um große dazu tüchtige Genie in die rechte Würksamkeit zu setzen; so dürfen wir es uns nicht befremden lassen, daß in dieser Art so sehr selten etwas erscheint, das den guten Statuen des Alterthums könnte zur Seite gesetzt werden.

St e i f f.

(Schöne Künste.)

Es wird im eigentlichen Sinn von Menschen und Thieren genommen, denen ein Theil der Gelenkigkeit fehlt. Also braucht man es in den zeichnenden Künsten von den Figuren, welche so gezeichnet sind, daß man ihnen die Unbeweglichkeit, oder den Mangel der Leichtigkeit der Bewegung ansehen kann.

Hernach kann der Begriff auf alle Dinge, in denen Bewegung, oder etwas der Bewegung ähnliches ist, angewendet werden. Steiffe Schreibart, ein steiffer Vers, eine steiffe Melodie. Man braucht es auch von der ganzen Gemüthsart, die man steif nennt, wenn der Mensch nie, wo es seyn sollte, nachgeben, oder sich auf eine andere, als ihm gewöhnliche Seite lenken kann.

Daß das Steiffe des Körpers der Schönheit entgegen sey, fühlt Jedermann, und der Grund davon ist auch anderswo von uns angezeigt worden. (*) In den zeichnenden Künsten hat man sich also sorgfältig vor allem Steifen zu hüten, es sey denn, daß man nach der Absicht des Werks einen häßlichen und ungeschickten Menschen vorzustellen habe.

In redenden Künsten wird man steif, wenn man entweder seine Materie nicht vollkommen besitzt, und etwas sagen will, was man selbst nicht mit voller

Klarheit sich vorstellt; oder wenn man sich zwingt kürzer zu seyn, als es der Gedanken verträgt, oder endlich auch, wenn man die Sprach nicht völlig in seiner Gewalt hat. Ähnliche Ursachen bringen auch das Steiffe in der Musik hervor. Eine steiffe Modulation, ein steiffer Gesang, entstehen gemeinlich daher, daß der Tonsezer keine hinlängliche Kenntniß der Harmonie hat, und deswegen Töne, oder Harmonien auf einander folgen läßt, zwischen denen die genaue Verbindung fehlt.

Eine sehr genaue und vertraute Bekanntschaft mit der Materie, die man zu behandeln hat, ist das sicherste Mittel das Steiffe zu vermeiden. Wer von Sachen spricht, die ihm selbst noch etwas neu und unbekannt sind, muß sich notwendig bisweilen etwas steiff ausdrücken. Man versteht indgemein das Horazische *nonum prematur in annum* nur von der Ausarbeitung der Werke des Geschmacks; es ist aber noch wichtiger, es auf das Ueberdenken der Materie, oder des Stoffs, anzuwenden. Zwar haben leichtsinnige Köpfe die Gabe, von Dingen, die sie nur halb erkennen, mit Dreistigkeit und einer scheinbaren Leichtigkeit zu sprechen, so daß man sie keiner Steifigkeit beschuldigen kann. Aber denn fehlt es an Richtigkeit und Wahrheit. Es ist nicht wol möglich ohne Steifigkeit sehr bestimmt und gründlich zu seyn, wenn man nicht zugleich seine Materie lang und vollkommen überdacht hat.

Steinschneider; Stempelschneider.

Wir nehmen diese beyden Arten der Künstler hier zusammen; weil unter ihren Künsten eine genaue Verwandtschaft ist und, wenigstens in den neuern Zeiten, Viele beyde zugleich getrieben haben, auch in beyden groß gewesen sind, obgleich die Behandlung der Arbeit sehr verschieden ist. Von diesen beyden Künsten und ihren Werken, den geschnittenen Steinen und den Schaumünzen haben wir bereits in besondern Artikeln gesprochen, also bleibe uns hier nur übrig von den Künstlern selbst zu sprechen.

Daß das Alterthum viel sehr große Meister in beyden Künsten besessen habe, ist aus der beträchtlichen Menge fürtrefflicher Werke, die noch vorhanden sind, hinlänglich abzunehmen. Ob aber das Stempelschneiden bey den Alten eine besondere Kunst gewesen, oder ob die Steinschneider auch die Stempel zu den Münzen gemacht haben, ist mir nicht bekannt. Aus dem Euseb des Alexanders, dessen Plinius und andere

(*) Schönheit.

andere gedenken, welches ein Verboth enthielt, daß ein anderer als Apelles ihn mahlen; ein anderer als Eustippus (Apulejus nennt den Polyklet, statt des Eustippus) seine Statue machen, und ein anderer als Pyrgoteles ihn in Stein schneiden soll, möchte man beynahe schließen, daß auch die Münzen diesem letzten allein aufgetragen gewesen. Denn aus den Münzen dieses Eroberers und seiner Nachfolger, die sich bis auf unsre Zeit erhalten haben, kann man sehen, daß große Künstler dazu gebraucht worden. War ihm nun daran gelegen, daß sein Bildniß nur von großen Meistern gefertigt würde, wie sich allerdings aus jenem Edikt schließen läßt, so sicher man nicht, warum nicht auch der Stempelschneider darinn genannt worden, wenn dieses Schneiden eine besondere Kunst gewesen wäre. Es scheint allerdings, daß unter den Wörtern *caelamen* und *to-reuma*, sowohl in Stein geschnittene, als auf Münzen geprägte Werke müssen verstanden werden. Aber wir wollen es den Gelehrten überlassen, diesen Punkt auszumachen. Mir ist wenigstens bey den Alten, die über die Kunst geschrieben haben, kein Stempelschneider vorgekommen, da hingegen der Steinschneider sehr oft Erwähnung geschieht: und doch sind viel griechische Münzen, in Absicht auf die Schönheit der Zeichnung eben so schätzbar, als die schönsten geschnittenen Steine.

Wenn es mit der Behauptung der Kenner alter Münzen, daß man nirgend zwey von vollkommen gleichem Gepräg finde, seine Richtigkeit hat, so sollte man daraus schließen, daß die Alten ihre Münzen nicht so geprägt haben, als die Neuen thun. Vielleicht waren ihre Stempel nicht so hart, als sie gegenwärtig sind; in diesem Falle scheint es nöthig gewesen zu seyn, ihnen ofte nachzuhelfen; und daher ließe sich erklären, warum man keine vollkommen gleiche Gepräge findet.

Der älteste griechische Steinschneider, dessen namentlich gedacht wird, ist Theodor von Samos, der auch Bilder aus Erz gegossen hat; der berühmteste

aber war, wie aus dem vorher angeführten abzunehmen ist, Pyrgoteles, dessen Namen auf zwey noch vorhandenen Steinen angetroffen wird. Daß aber der eine, der auch den Namen Phocion trägt, nicht von diesem Künstler sey, hat Winkelmann gezeigt; (*) auf den andern, den der Graf von Schönborn in Wien besitzt, ist der Kopf des Alexanders; es ist aber auch nicht ausgemacht, daß es die Arbeit dieses berühmten Künstlers sey.

Der Baron Stofsch hat die antiken Steine, auf denen die Namen der Künstler eingeschnitten sind, so viel er davon austreiben konnte, siebenzig an der Zahl, in Kupfer stechen lassen (†). Einige der besten dieser Steine sind aus den Zeiten des Augustus und seiner ersten Nachfolger; von Dioscorides, Eodius, Syllus und Solon. Der Herr von Natter hat sich die Mühe gegeben, ein alphabetisches Verzeichniß der alten Steinschneider, deren Namen man auf den Steinen findet, zu verfessigen. Man findet nur wenig römische darunter. (*)

Der berühmte Natter, der sich in unsern Tagen in der Kunst des Steinschneidens besonders hervorgethan, hat aus sehr genauer Untersuchung verschiedener antiker Steine bewiesen, daß die Alten diese Arbeit mit eben solchen Werkzeugen gefertigt haben, dergleichen noch izt im Gebrauch sind, (††) und die er auf einer Kupferplatte abgezeichnet hat.

Wie die Künste des Steins und Stempelschneidens in XV Jahrhundert wieder zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gekommen seyn, ist an einem andern Orte bereits angemerkt worden. (*) Wir müssen aber hier die berühmtesten Künstler in beyden Arten noch anzeigen.

Der älteste Stein- und Stempelschneider neuerer Zeit von dem man Nachrichten findet, ist Vittore Pisanello, der sich im Jahr 1406 in Florenz aufgehalten. (††) Unter Laurentz de Medici dem ältern thaten sich zwey Künstler hervor, davon der erstere unter dem Namen Giovanni delle Carniole der andere unter dem Namen Domen. de' Camei berühmte

(*) *Gesch. der Kunst.* S. 351.

(*) *S. Bibliotheca que de peinture &c. T. I. p. 248. 12.*

(*) *S. Geschichte der Steine.*

(†) *Gemmae antiquae caelatae sculptorum nominibus insignitae.* à Phil. de Stofsch. Amst. 1724. fol.

(††) *S. Traité de la Methode antique de graver en pierres fines &c. par Laur. Natter.* Londres 1754. fol.

(†††) *S. Memoria degli Intagliatori moderni.* In Livorno 1753. 4. p. 121. Dieses Werk, in welchem man die

meisten Nachrichten über die neuern Steinschneider findet, enthält erstlich das Leben des Valerio Vicentino aus dem Vasari abgedruckt; hernach die Geschichte der neuern Steinschneider aus des Mariette *traité des pierres gravées* übersezt, und endlich ziemlich weitläufige Supplemente und Anmerkungen des Uebersetzers zu der Marietteschen Abhandlung.

rühmt worden. Aber unter dem Pabst Leo dem X erschien eine beträchtliche Anzahl vorzüglicher Künstler in Stein und Stahl, davon Giov. Bernardi, Valerio Belli, indgemein Val. Vicentino genannt, und Matteo de Nassaro, Aless. Cesari und Pietro Mar. da Pescio die vorzüglichsten waren. Die Arbeiten des Val. Vicentino sind meistens schön, als die Antiken vom zweyten Rang, und viele seiner Münzen und Steine nach antiker Art werden eben deswegen, weil sie zu schön sind, für nachgemachte, oder nachgeahmte Werke erkannt.

In der zweyten Hälfte des XVI Jahrhunderts scheint die Anzahl der guten Künstler in dieser Art in Italien abgenommen zu haben, doch verdienen Jac. von Trezzo und Virago, zwey Mapländer die für König Philipp den II in Spanien gearbeitet haben, genannt zu werden. Der Virago soll zuerst unternommen haben in Diamant zu schneiden. Damals fiengen auch deutsche Stein- und Stempelschneider unter dem Kayser Rudolf dem II an sich hervor zu thun. Sandrat gedenkt zwar eines Engelbards aus Nürnberg, der ein Freund des Alb. Dürers soll gewesen seyn, als eines großen Künstlers; aber er sagt zugleich, er habe sich durch Verschäfte hervorgethan. Unter Kayser Rudolf machte sich Caspar Lehmann berühmt, nach ihm Christoph Schwaiger. Und gegen Ende des XVI und Anfangs des XVII Jahrhunderts, fiengen auch in Frankreich einige an berühmt zu werden. Von Colmore hat man einige schöne Köpfe von Heinrich dem IV und in dem Cabinet des Hrn. v. Crozat, das ist der Herzog von Orleans besitzt, ist ein Cameo von ihm, der den Kopf der Königin Elisabeth von England vorstellt, und von Mariette gerühmt wird. Auch wird ein Julien de Fontenay, Cammerdiener Heinrichs IV genannt; aber der eben erwähnte Schriftsteller, hält ihn mit dem Colmore für eine Person.

Ueberhaupt aber liefert das XVII Jahrhundert wenig berühmte Namen der Steinschneider; hingegen haben sich in demselben viel sehr gute Stempelschneider hervorgethan. In der ersten Hälfte desselben verdienen Marini, dessen Köpfe von den Königen Ludwig XIII und XIV sehr schön sind, Thomas Simon, der unter Carl I in England gearbeitet

hat, vorzüglich angemerkt zu werden. Von der andern Hälfte desselben bis auf unsre Zeit hat sich die Anzahl sehr guter Stempelschneider sehr vermehret. Die Liebhaber schätzen besonders die Arbeiten der Römer Hamerani, (vielleicht Hammer, denn sie scheinen deutschen Ursprungs zu seyn) eines Job. Crokers aus Dresden, der in London Königl. Stempelschneider gewesen, eines Rottiers, eines Karlsten aus Schweden, dem man die Erfindung des erhabenen Stempels (+) zuschreibt, eines Raymond Salz, der in Berlin unter Friedrich dem I gelebt hat, und vorzüglich meines unlängst verstorbenen Landmanns Hedlinger.

Von den neuern Steinschneidern sind vorzüglich Dorsch aus Nürnberg, Flavio Sicalto, Carlo Costanzi, Domenico Landi, Gottfr. Straß, Jac. Guay, und vornehmlich Laur. Watter, bekannt.

Stellung.

(Schöne Künste.)

Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Leibes eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenschaft, jede Gemüthsart und jeder Charakter durch die Stellung allein kann ausgedrückt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andre Menschen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen sie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewirkt werden. Auch die Unachtsamsten wissen es, daß es freche und bescheidene, hochmüthige und demüthige, fröhliche und niedergeschlagene Stellungen giebt; die sich aber besonders darin geübet haben, die menschliche Seele in dem Körper zu sehen, entdecken bisweilen in der Stellung des Leibes ihre ganze Beschaffenheit. Deswegen ist die bloße Leibesstellung ein wichtiger Gegenstand in den Werken der schönen Künste. Maler und Bildhauer, Schauspieler, Tänzer und Redner befinden sich gar oft in dem Fall, den größten Nachdruck ihrer Vorstellungen durch dieses Mittel zu erhalten. Darum ist es eben so wichtig für sie, den Menschen in seinen verschiedenen Stellungen zu beobachten, als auf die innern Bewegungen und Regungen des Herzens Achtung zu geben; und der kennt den Menschen gewiß nur halb, der bloß sein

(+) Es ist nicht nur leichter und sicherer erhabene, als vertiefte Arbeit zu machen; sondern wenn man, wie ofte geschieht, die Fatalität hat, daß ein Stempel im Härten,

oder währenddem Prägen springt, so kann man, vermittelst des erhabenen Stempels, bald wieder einen andern vertieften prägen.

sein innwendiges kennt. Gar oft überzeugt uns die bloße Stellung von der Aufrichtigkeit oder Falschheit der Versicherungen, die man uns giebt; und oft empfinden wir durch die Stellung mit weit mehr Zuverlässigkeit, oder mit stärkerem Nachdruck, was in dem Herzen der andern vorgeht, als ihre Worte uns sagen können.

Es würde sehr unnütze, oder wol gar ungereimt seyn, dem Künstler die verschiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannigfaltigen ästhetischen Kraft mit Worten zu beschreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in besondern Fällen den Eindruck, den er zu machen hat, durch Stellung bewirken soll. Man muß dieses nothwendig aus eigener Beobachtung wissen. Die Theorie der Künste kann in diesem Punkt nicht weiter gehen, als daß sie die große Wichtigkeit der Sache vorstelle und den Künstler von der Nothwendigkeit überzeuge, sich ein eigenes und angelegenes Studium daraus zu machen, die Menschen in den verschiedenen Stellungen des Leibes genau zu beobachten, und sich zu üben ihre Kraft zu empfinden. Hat er hinlängliche Kenntniß darin erlangt, so wird er auch die Nothwendigkeit einsehen, sich darin zu üben, daß er jede Stellung, die er nöthig hat, in seiner eigenen Person annehmen, oder durch richtige Zeichnungen darstellen könne. Vorschriften helfen hiezu gar nichts. Wenn man sie gelernt hätte, so würde man sie doch bey der Ausübung wieder vergessen müssen, wenn man nichts unnatürliches machen wollte. So urtheilet ein Meister der Kunst so gar über die fünf Haupt- oder Elementar-Stellungen des Tanzes (+).

Beim mündlichen Vortrag des Redners, hat gar oft die Stellung eben so viel Kraft zu überzeugen oder zu rühren, als die Worte selbst, und es geschieht auch nicht selten, daß das, was Redner oder Schauspieler sprechen, durch ihre Stellung vollkommen wiederlegt wird. Der Schauspieler besonders hat in seiner ganzen Kunst nichts wichtigeres, als die Stellung. Wenn er dieser Meister ist, so wird ihm alles übrige leicht werden. Man kann beynähe dasselbe von dem Zeichner sagen. Es giebt Stellungen, die uns, wenn wir auch die Gesichtszüge nicht sehen, so bestimmt und so gewiß von

dem Charakter, oder von einer vorübergehenden Gemüthsstimmung der Personen unterrichten, daß wir kaum mehr nöthig haben, auf das Gesicht zu sehen. Dergleichen höchst lebhaft schildernde Stellungen trifft man vorzüglich in Raphaels Werken an, deren fleißiges Betrachten nicht nur dem Zeichner, sondern auch dem Schauspieler und Redner höchstens zu empfehlen ist.

Stimme.

(Musik.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen. Es bedeutet 1) die menschliche Stimme an sich; und 2) jede geschriebene Partie eines Stücks, die den Gesang enthält, der gesungen oder gespielt werden soll. In diesem Verstand ist ein Quatuor ein vierstimmiges Stück, das aus einer Violin: einer Flöten: einer Bratsche: und einer Bassstimme, oder wenn es ein Singstük ist, aus einer Discant: Alt-Tenor: und Bassstimme, die man auch Singstimmen nennen, bestehen kann. Selbst die verschiedenen Töne, die zu einem Accord gehören, werden auch so viel Stimmen genennet: so sagt man, daß zu einem vollkommenen Dreysklang vier Stimmen gehören. Daher auch die Benennungen: Hauptstimme, Oberstimme, Solostimme, Mittelstimme; oder zweystimmig, dreystimmig, viestimmig, vollstimmig &c. Äußerste Stimmen sind die Oberstimme und der Bass gegen einander. Es ist für die Tonsezer eine Regel, daß jede Stimme der Natur des Instruments gemäß, und besonders in Stücken, wo sie mehr als einfach besetzt wird, leicht vorzutragen sey; daß die Hauptstimme nicht durch die Mittelstimmen verdunkelt werde; und daß in den äußersten Stimmen die vollkommenste Reinigkeit beobachtet sey.

In Ansehung der menschlichen Stimme gehören physikalische Untersuchungen, über ihre Entstehung und über die Ursachen ihrer Verschiedenheit in den Altern und Geschlechtern, nicht in den Plan dieses Werks. Wer davon unterrichtet seyn will, findet in Tosia Anleitung zur Singkunst (*) hinlänglichen Unterricht davon. Wir merken nur überhaupt an, daß die weibliche Stimme wegen ihrer Annehmlichkeit

(*) Nach des Herrn Agricola Uebersetzung S. Zeit 22. u. f.

Vvv vvv 3

(+) Les positions sont bonnes à savoir & meilleures encore à oublier: il est de l'art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. Au reste toutes celles où le corps

est ferme & bien desiné sont excellentes. Noverre Lettres sur la danse p. 278.

felt und Dauer einen Vorzug vor der männlichen habe. Die Stimme der Castraten, zu geschweigen, daß sie durch grausame und die Menschheit schändende Mittel erzwungen wird, und selten geräth, verblüdet, wenn sie auch am vollkommensten ist, mit ihrer Unnehmlichkeit doch so viel unnatürliches, daß sie mit einer schönen weiblichen Stimme nicht in Vergleichung zu ziehen ist. Deutschland zeugt vor vielen andern Nationen vortreffliche Bassstimmen.

Die Stimmen werden überhaupt in hohe und tiefe eingetheilt. Hohe sind: der Discant und Alt; tiefe: der Tenor und Bass. Knaben und Frauenzimmer singen den Discant; Jünglinge von noch nicht reifen Alter haben insgemein eine Altstimme; Männern ist der Tenor und Bass eigen. Der natürliche Umfang jeder Stimme, den ein Conser, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen setzt, in Eöhren nicht überschreiten muß, ist von einer Decime, höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



In Arien ist ihm eher vergönnt, noch einen Ton höher oder tiefer zu gehen, weil nur ein Sänger, der den Umfang der Stimme habe, dazu nöthig ist. Wenn die Musik von einer Orgel, die im Chorton gestimmt ist, begleitet wird, so ist auch hierauf Rücksicht zu nehmen; der Umfang jeder Stimme ist alsdenn um einen Ton tiefer.

Aber nicht alle Stimmen sind in dem Umfang einer Decime oder Undecime eingeschränkt. Einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher; andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Octaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichene d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber setzt der Conser nur in besondern Fällen.

Daß der Klang der menschlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Instrument, von welcher Art es sey, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bey einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rührt, etwas von der Seele der singenden Person; sie hat etwas mehr, als körperliches: was eine Statue gegen einen lebenden Menschen ist, daß

ist der Ton eines Instruments, gegen den Ton der Menschenstimme. Daher sind die Singstücke die wichtigsten Werke der Musik, und es ist nicht möglich durch Instrumente, so gut sie auch gespielt werden, so tief in die Herzen zu dringen, als durch Menschenstimmen. Und doch sollte man aus der Beschaffenheit der gewöhnlichen Concerte das Gegentheil schließen. Sie sind durchgehends so beschaffen, daß man denken sollte, die Tonkünstler sähen das Singen, als eine Nebensache an; denn man hört allemal zehn Instrumentalstücke gegen ein Singstück, und gegen hundert Liebhaber, die auf Instrumenten spielen lernen, findet man kaum einen, der sich auf das Singen legt.

Stimmen. Stimmung.

(Musik.)

Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonstücke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Wirkung eines Stücks ab. Wir haben deswegen für nöthig erachtet, in diesem Artikel das was zur richtigen Stimmung der verschiedenen Instrumente gehört, ausführlich vorzutragen.

Zuerst wird in jedem Instrument ein Ton festgesetzt, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieser Ton kann bey einem einzelnen Instrument willkürlich seyn; wo aber mehr Instrumente zugleich spielen sollen, ist nöthig, daß alle nach einem Ton, nämlich gleich gestimmt seyen. Es ist aber bey dem Mangel der vollkommenen Reinigkeit verschiedener Intervalle unsers heutigen Systems (*), und bey der verschie-

(*) S. S. 1112. Item. Transposition.

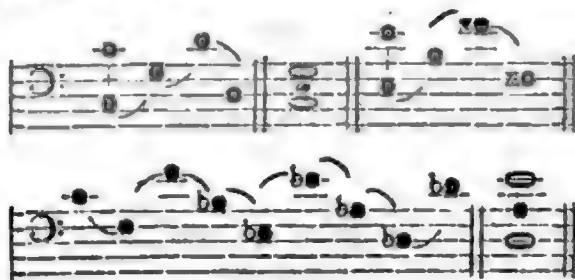
denen mechanischen Einrichtung der Instrumente nicht gleichgültig, welcher Ton zum Stimmton gewählt werde, wenn die Spieler in allen Tonarten gleich rein zusammen stimmen sollen. Da dieses in einem Orchester von der äußersten Wichtigkeit ist, und so wenig bestimmt worden, daß jeder sein Instrument nach Gutdünken zu stimmen pflegt, und den ersten den besten Stimmton, der ihm bequäm ist, wählet, ohne zu bedenken, daß dieser Ton temperirt, und gegen andere Instrumente zu hoch oder zu tief seyn könne, wodurch denn für jedes seine Gehör oft die übelste Wirkung im Ganzen entsteht; so wollen wir hier eine leichte und richtige Methode angeben, nach welcher zuerst die Orgel oder das Clavicembel, gestimmt seyn müsse; und dann die

Stimmen

Stimmhöhe anzeigen, nach denen die übrigen Instrumente gestimmt werden müssen.

Ueberhaupt muß die Stimmung, so weit es möglich ist, durch ganz reine consonirende Intervalle geschehen, weil diese am leichtesten gegen einander zu vergleichen sind. Bey den Clavierinstrumenten, wo jeder Ton des Systems gestimmt werden muß, ist eine Temperatur zu wählen, die so beschaffen sey, daß, indem man durch reine consonirende Intervalle fortstimmt, sie jedesmal genau getroffen werden könne. Die Richtigkeit der Temperatur, die auf folgende Art im Stimmen allemal genau getroffen werden kann, ist an einem andern Ort erwiesen (*) worden.

(*) Temperatur.



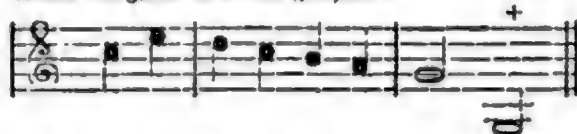
Man nimmt nemlich c auf einer richtigen Stimmpfeife zum Stimmton, stimmt die Octave desselben, dann die reine Quinte g; von g die reine Quinte d und dessen Unteroctave. Darauf paßt man die reine Terz e in den Dreßklang von c. Von dem erhaltenen e verfährt man vorgeschriebener maassen bis x f, wie in dem ersten Absatz von c bis d. Nach dem erhaltenen x f fängt man mit a an, und stimmt durch reine Unterquinten und Octaven bis b a. Als denn fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und e so eingepaßt wird, daß es gegen beyde leicht klingt, welches sehr leicht bewerkstelliget werden kann. Von c bis x f sind nun alle Töne gestimmt; nach diesen werden die übrigen Töne Octaven, oder Quintenweise fortgestimmt. Auf einem nach dieser Temperatur gestimmten Clavierinstrument hat jeder Dreßklang oder jede Tonart ihren besondern Charakter (*), der mit dem, den man auf den übrigen Instrumenten so leicht unterscheidet, aufs genaueste übereinstimmt. Diejenigen, die der Violinen wegen die Quinten c g d a e rein stimmen, erhalten in C dur eine Tonleiter und einen Charakter, der nur dem Cis dur eigen ist, und Cis dur wird umgekehrt zu C dur. Es ist doch bey jeder Stimmung haupt-

(*) Tonart

sächlich darauf zu sehen, daß die gebräuchlichen Kirchen-tonarten vorzüglich rein erhalten werden.

Soll nun ein ganzes Orchester wol zusammenstimmen, so müssen die Violoncellisten das große C, oder die Quinte C-G des Clavicembals oder der Orgel, die nach vorgeschriebene Art gestimmt ist, zum Stimmton nehmen, und danach ihre C-Sapte und die reine Oberquinte stimmen, von da sie mit reinen Quinten aufwärts fortfahren. Die Bratschisten verfahren auf eben diese Weise eine Octave höher. Die Violinisten stimmen die Quinte der Secund- und Tertsapte nach dem g und d der Orgel oder des Flügels, und stimmen dann auch aufwärts mit reinen Quinten bis ins e fort.

Einige Violinisten haben die üble Gewohnheit, ihre Quint- und Quartsapten nach dem Clavicembal oder Flügel zu stimmen, und alsdenn mit reinen Quinten unterwärts fortzufahren. Ist nun das Violoncell von dem C-G des Flügels aufwärts gestimmt, so ist das g der Violinsapte gegen der Octave des G der Violoncellsapte schon um $\frac{1}{8}$ zu tief. Man darf auf einer so gestimmten Violine nur folgende Noten langsam und rein spielen:



um zu hören, daß das letzte g gegen das vorhergehende g, als Octave zu tief ist. Zwar wird nach unserer Art zu stimmen, die e-Sapte der Violine gegen die C-Sapte des Violoncells, als große Terz um $\frac{1}{8}$ höher, als $\frac{1}{2}$, und die a-Sapte als Sexte von C auch um $\frac{1}{8}$ höher, als $\frac{1}{2}$; aber gute Violinisten lassen diese bloßen Sapten niemals hören, sondern greifen sowol das e als das a allezeit auf der unteren Sapte mit dem kleinen Finger, oder in der Applicatur, und temperiren diese Töne nach Erfoderniß der Tonart schon aus Gefühl. So bald die Violin, oder jedes Geigeninstrument nach reinen Quinten gestimmt ist, muß in folgenden Noten das letzte a schon in der Applicatur gegriffen werden, weil das bloße zu hoch ist:



Quanz hatte diese Unvollkommenheit der reinen Quintenstimmung auch bemerkt; er schlug daher vor

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andre Verse, und alsdenn unterscheiden sich die beyden Abschnitte noch merklicher, wie hier:

Hier auf diesem Aischenfruge,
Weint die Freundschaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnen Pfluge
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.
Finsterniß und Stille!
Unter eurer Hülle,
Laß ich Erd' und Himmel zum Gehör.
Klagen will ich: Ach, mein Lieblich
Ist nicht mehr. (*)

(*) Die
Karschinn.

Diese Doppeltropfen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein ebenfalls aus zwey Theilen bestehen, die sich im Ton unterscheiden. Bisweilen unterscheidet sich die zweyte Hälfte der Doppeltrophe von der ersten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppeltropfen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, besonders wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus sich ändert, wie in der so eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode scheint die Doppeltrophe weniger zu vertragen.

St u d i u m.

(Schöne Kunst.)

Zu einem vollkommenen Künstler werden drey Dinge zugleich erfordert, Genie, Kenntniß und Fertigkeit. Das erste giebt die Natur, das zweyte wird durch das Studium, und das dritte durch Uebung erlangt. Wir verstehen also durch Studium alle Bemühungen, die der Künstler anzuwenden hat, um die Kenntnisse jeder Art, die ihm nöthig sind, zu erlangen. Bisweilen giebt man dem Wort auch eine weitere Bedeutung, und begreift auch die Uebung selbst mit darunter; wir sprechen aber von dieser besonders. Doch schließen wir die Uebung nicht ganz vom Studium aus; denn es gehöret noch einigermaaßen mit zum Studiren, daß man sich in der Fertigkeit zu sehen und zu empfinden übe. Der Mahler muß sein Aug, der Tonsetzer sein Ohr, und jeder Künstler überhaupt Verstand, Geschmak und Empfindung an allen Gegenständen der Kunst üben; und dieses ist von der eigentlichen Uebung, das, was man empfunden hat, auszudrücken, unterschieden, und kann noch zum Studium gerechnet werden.

Wenn man Natur und Kunst gegen einander stellt, in der Absicht zu erforschen, was jede zum

Zweyter Theil.

vollkommenen Künstler beptrage, so gehört auch das Studium zur Kunst: und so hat es Horaz ohne Zweifel verstanden, wenn er beyden einen gleichen Antheil an der Vollkommenheit eines Werks zuschreibt. Das Genie, und was man überhaupt Gaben der Natur nennt, sie bestehen in äußerlichen, oder innerlichen Fähigkeiten, machen eigentlich die Grundlage des Künstlers aus; aber man würde sich sehr betrügen, wenn man glaubte, daß außer dem denn weiter nichts, als äußerliche Uebung in dem Mechanischen der Kunst hinzukommen müsse. Man betrachte nur die Werke der Künstler, die vorzügliches Genie zeigen, wie Homer, oder Shakespear; so wird man sich bald überzeugen, daß sie die Gegenstände ihrer Kunst mit weit mehr Fleiß und Genauigkeit betrachtet und überlegt haben, als andre Menschen thun, und daß eben dieses ihr Genie in stand gesetzt hat, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das wir bewundern. Aus jeder Schilderung sichtbarer Dinge, die Homer mit Fleiß einmischet, bemerkt man einen Menschen, der mit außerordentlicher Aufmerksamkeit jeden Gegenstand betrachtet, auf alles, was darin vorkommt, genau Acht hat, und es recht gefließentlich darauf anlegt, ihn in der höchsten Klarheit und Lebhaftigkeit zu sehen. Eben so deutlich erhellet aus Shakespears sittlichen und leidenschaftlichen Schilderungen, daß er sich ein ernstliches Studium daraus gemacht hat, jeden Charakter von einiger Kraft, jede Leidenschaft, bis auf das Innerste ihrer Beschaffenheit zu erforschen. Es ist deswegen eben so wichtig zu studiren, als Talente zu haben; denn beydes muß da seyn, wenn der Künstler groß werden soll.

Aber es ist bey der Theorie der Kunst nicht genug, daß man den Künstler von der Nothwendigkeit des Studirens überzeuge, man muß ihm auch sagen, wie er sein Studium am vortheilhaftesten einzurichten habe. Mancher geht lang in der Irre herum, und giebt sich viel Mühe, die ihm zuletzt wenig hilft, weil er auf Nebensachen studirt hat. Diejenigen Kunsttrichter und Künstler, die gründlichen Unterricht zu der vortheilhaftesten Art in jeder Kunst zu studiren, gaben, würden dadurch jungen Künstlern einen sehr wichtigen Dienst erweisen. Wir halten eine aus der Natur der Sachen hergeleitete Anweisung zum Studiren für nützlicher als alle Regeln, weil das wahre Studium jeden die Regeln selbst erfinden läßt.

Von dem allgemeinen Studiren, das überhaupt die Aufklärung des Verstandes und Erweiterung der Vorstellungskraft zum Zweck hat, und wodurch nicht nur der Künstler, sondern jeder andere Mensch, der sich künftig in Geschäften, die vorzügliche Gemüths-gaben erfordern, hervorthun soll, zu seinem Beruffe vorbereitet wird, wollen wir hier nicht sprechen; weil es den zukünftigen Künstler nicht allein angeht. Doch können wir nicht unangemerkt lassen, daß jede Übung, wodurch die verschiedenen Anlagen des Genies überhaupt entwickelt werden, und jede Kenntnis, die den Gesichtskreis des Menschen überhaupt erweitert, auch dem Künstler höchst nützlich sey. Es hat zwar große Künstler gegeben, die von den Schulstudien völlig entblößt gewesen. Aber es läßt sich allemal vermuthen, daß Unwissenheit und engere Schranken des Verstandes, die aus Mangel gründlicher Schulstudien herkommen, auch solche große Künstler in manchem Stile in der Kunst selbst einschränken. Man sagt, daß dem großen Raphael die Einsichten einiger fürtrefflicher Männer von großer Gelehrsamkeit, die er sich zu Freunden gemacht hat, in manchem Werke, woben der Mangel an Studien sein Genie etwas würde gehemmt haben, sehr nützlich gewesen. Darum würden wir allemal rathen, dem künftigen Künstler, so viel es ohne den Kunstübungen Abbruch zu thun, geschehen kann, (*) eine so genannte gelehrte Erziehung zu geben. Wenn sie nur gründlich ist, so wird sie ihn gewiß künftig in der Kunst selbst einige Grade höher heben, die er ohne dieselbe nicht würde erreicht haben.

Wir haben aber hier eigentlich nur das Studium zu betrachten, daß der Künstler bey reiffem Jahren und bloß in Absicht auf seine Kunst zu treiben hat. Dieses geht auf folgende Hauptpunkte: 1. Auf allgemeine Kenntnis des Menschen. 2. Auf Kenntnis der besondern Charaktere und Sitten, ganzer Völker und einzelner Menschen. 3. Auf Kenntnis der sichtbaren Natur und 4. auf Kenntnis der Kunstwerke und der Künstler:

1. Im Grunde sind die schönen Künste nichts anders, als Künste gewissen Absichten gemäß, auf die Gemüther der Menschen zu wirken; (*) und hienus aus erhellet hinlänglich, wie wesentlich nothwendig jedem Künstler die Kenntnis der menschlichen Natur ist. Wie könnt' er ohne sie wissen, was in jedem Fall erfordert wird, Eindrücke von gewisser Art auf die Gemüther zu machen? Dieses Studium muß

der Künstler mit genauer Beobachtung seiner selbst anfangen. Er muß sich angewöhnen, auf alles, was in ihm selbst vorgeht, Acht zu haben, und vornehmlich jede Nahrung, die mit merklicher Lust oder Unlust verbunden ist, folglich Begierd' oder Abneigung erweckt, genau zu beobachten. Ein Mensch der sich selbst nie klar und bestimmt bewußt ist, was er denkt und empfindet, kann auch andere nicht kennen lernen. Wie so viel tausend Menschen täglich sprechen, ohne jemals auf die Sprache, deren sie sich bedienen Acht zu haben, um zu unterscheiden, wie vielerley Arten der Wörter vorkommen, und wie einige davon die Dinge, von denen man spricht, bloß bezeichnen, andre ihre fortdauernde Beschaffenheit, noch andre vorübergehende Veränderungen darin ausdrücken u. s. f.; so geht es auch überhaupt denen, die kein besonderes Studium daraus machen, mit der Kenntnis ihrer selbst; sie reden, handeln, fühlen sich bald angenehm, bald unangenehm gerührt u. s. w. ohne sich jemals der Dinge, die in ihnen vorgehen, deutlich bewußt zu seyn. Sie empfinden jede Leidenschaft, ohne von einer einzigen sagen zu können, was sie eigentlich ist, und wie sie entsteht; sie haben Gefallen oder Mißfallen an vorkommenden Dingen, und wissen nie zu sagen, was ihnen eigentlich daran gefällt, oder mißfällt. Solche Menschen gehören zum gemeinen Haufen, der überall mechanisch handelt, wie die Umstände es veranlassen, ohne recht zu wissen, was er thut, oder warum er so und nicht anders handelt.

Der Künstler, der sich selbst so wenig beobachtete, würde noch weit weniger wissen, was in den Gemüthern andrer Menschen vorgeht, folglich zu den wichtigsten Werken der Kunst untüchtig seyn. Durch fleißiges Nachdenken über seine Gedanken, Empfindungen, deren Veranlassung und Beschaffenheit aber wird er auch im Stand gesetzt, andre Menschen kennen zu lernen.

2. Allgemeine Kenntnis der menschlichen Natur ist dem Künstler noch nicht hinlänglich, er hat mehr, wie jeder andere nöthig, die mancherley Charaktere und Sitten der Menschen zu kennen. Denn diese sind der wichtigste Stoff, den jede Kunst bearbeitet, darum muß er ein besonderes Studium daraus machen, so vielerley Menschen, als ihm möglich ist, kennen zu lernen. Er muß sich die Gelegenheit machen, viel mit Menschen von allerley Art, Stand und Charakter umzugehen; vornehmlich aber die

*) S.
Übungen.

*) S.
Künste.

diejenigen besondern Gelegenheiten zu Nuzze machen, wo interessante Geschäfte sie in volle Thätigkeit setzen, da sich die Stärke des Genies und die Wärme des Herzens frey entwickeln können. Es ist nicht möglich die Kenntnisse dieser Art, die dem Künstler nothwendig sind, anders, als durch einen ziemlich ausgedehnten Umgang zu erlangen; aber auch dieser würde wenig nützen, wenn der Künstler nicht unaufhörlich die Aufmerksamkeit gleichsam gespannt hielte, um alles, was das Innere der Menschen verräth, auf das genaueste zu bemerken.

Dieses Studium der Charaktere der Menschen wird aber erst alsdenn recht nützlich, wenn man hinlängliche Kenntniß der mancherley Arten der Geschäfte, der Angelegenheiten und mancherley durch einander laufenden Interessen, des öffentlichen und Privatlebens hat. Darum sollte der Künstler sich auch angelegen seyn lassen, diese Kenntnisse zu erwerben. Er kann damit anfangen, daß er erst das Volk, oder die bürgerliche Gesellschaft in der er lebt, nach den verschiedenen Ständen, Geschäften, und Angelegenheiten jedes Standes, genau kennen lernt: denn kann er aus der Geschichte andre Völker und Staaten damit vergleichen, und so allmählig zu einer guten Kenntniß der Welt und des menschlichen Geschlechts gelangen.

3. Hierzu muß nun auch das Studium der sichtbaren Natur kommen. Man ruft dem Künstler von allen Orten her zu, die Natur sey die wahre Schule, wo er seine Kunst lerne könne; aber er muß auch wissen, wie er in dieser Schule studiren soll. Die Natur ist im eigentlichen Verstande die Lehrmeisterin des Künstlers; weil sie gerade auf den Zweck arbeitet, den auch die schönen Künste sich vorsetzen. (*) Der allgemeine Charakter der Werke der Kunst (**) ist in allem, was die Natur hervorgebracht hat, anzutreffen. Durch tägliches Betrachten derselben wird der Geschmack gebildet. Gefühl des Schönen, der Einheit und Mannigfaltigkeit, Uebereinstimmung der äußern Form mit dem innern Charakter, der Harmonie aller Theile, der Wahrheit und Vollkommenheit, und kurz jeder Eigenschaft eines ganz vollkommenen Werkes, wird durch fleißiges und überlegtes Beobachten der mannigfaltigen Werke der Natur nothwendig geschärft. Zu diesem allgemeinen Vortheil kommt noch der besondere, daß die meisten Künste ihren zu bearbeitenden Stoff, die redenden aber ihre Bil-

der, zu Gleichnissen, Vergleichen und Metaphern, in großem Reichthum und Mannigfaltigkeit darin antreffen. Darum erleichtert die Kenntniß der Natur dem Künstler die Erfindung, und giebt ihm einen Reichthum sinnlicher Vorstellungen, die er auf das Vortheilhafteste brauchen kann. Man wird daher fast immer finden, daß vorzügliche Künstler sehr genaue und fleißige Beobachter der ganzen sichtbaren Natur sind, die ihr Aug' auf alles, was ihnen vorkommt, mit einer Art von unerfäthlicher Eierigkeit werfen. Und es geschieht nicht selten, daß man das Vergnügen hat, Dinge, die uns in den Werken großer Künstler am meisten gefallen, und die wir ihrer Erfindungskraft zugeschrieben haben, endlich in der Natur anzutreffen.

4. Endlich ist auch besonders das Studium der besten Kunstwerke selbst, eine sehr vortheilhafte Sache für den Künstler. Es ist eine allgemein erkannte Wahrheit, daß Beispiele, wo nicht besser, doch schneller unterrichten, als Regeln; diese Beispiele nun findet man in den Werken der besten Künstler. Wer Genie zu einer Kunst hat, bekommt so gleich bey Betrachtung vorzüglicher Werke, mehr Licht, über das Praktische derselben, als ein langer Unterricht ihm geben könnte. Zu einem vollkommenen Werke der Kunst gehören so sehr vielerley Dinge; es ist auch von dem besten Kunstgenie nicht zu erwarten, daß es gar alle von selbst erreichen werde. Ein Künstler ist in einem Punkt vorzüglich, ein andrer in einem andern. Darum werden nicht eher Werke, die in allen Theilen vollkommen sind, an den Tag kommen, bis große Künstler vielerley Werke ihrer Vorgänger gesehen haben, in denen sie Stückweise jeden einzeln Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit erblicken. Man sagt von dem großen Raphael selbst, daß er nicht eher zu der Höhe gekommen, in der wir ihn jetzt bewundern, bis er die Gemälde des Michel Angelo gesehen hat. Für junge Künstler könnte nichts wichtigeres gethan werden, als daß jeder vorzüglich große Künstler aufrecht öffentlich bekannt mache, was er in einem oder dem andern Theile der Kunst, aus Betrachtung fremder Werke, gelernt hat.

Sowol in dieser, als in andern Absichten ist es nützlich, wenn gute Lebensbeschreibungen berühmter Künstler bekannt gemacht werden. Ihre Methoden zu studiren, die Umstände in denen sie sich befanden, ihre Bekanntschaften und alles, was überhaupt etwas

(*) S.
Künste.
(**) S.
Werke der
Kunst.

zu ihrer Bildung beigetragen hat, kann andern zu wichtigen Lehren dienen.

Stukkatur.

(Baukunst.)

Das Wort kommt vom italienischen Stucco, welches eine Art Mörtel bedeutet, der aus Kalk und fein gestoßenen Marmor gemacht wird. Aus diesem Stuk, werden allerhand Zierrathen der Baukunst, als Laubwerk, Festone, Blumen und Früchte, Cartuschen u. d. gl. verfertigt, die man überhaupt *Stukkaturarbeit* nennt. In den Gebäuden werden vornehmlich die Gesimse und Decken der Zimmer mit Stukkaturarbeiten verziert; man kann sie aber auch an den Außenseiten anbringen, wenn sie nur dem Regen nicht allzusehr ausgesetzt sind. Hier zu Lande wird bloß aus dem gemeinen Kalkmörtel, wie die Maurer ihn brauchen, und gebranntem Gyps ein Stuk gemacht, der auch außen an den Gebäuden sehr dauerhaft ist. Es scheint, daß Vitruvius von der Stukkaturarbeit unter dem Namen *Coronarium opus* spreche.

Der Stuk ist weich, wie Thon, und läßt sich also mit kleinen eisernen Spateln bearbeiten. Wenn er frisch angemacht ist, wozu weiter nichts erfordert wird, als daß man unter frischen Maurermörtel etwa die Hälfte (auch mehr oder weniger) gebrannten frischen Gyps mischt, so ist er ganz weich, und wird allmählig auf die Stelle, wo man Zierrathen anbringen will, aufgetragen. Nach einer kurzen Frist wird er etwas steifer, so daß man ihn entweder in Formen drücken, oder auf andre Weise nach Belieben bilden kann: während der Arbeit aber wird er immer steifer, so daß man ihn zuletzt mit verschiedenen eisernen Instrumenten beschneiden, und beschaben kann, um allerhand feine Zierrathen herauszubringen. Nach wenig Tagen ist er schon so hart, wie ein trockener Thon, und mit der Zeit nihmt er auch eine mittelmäßige Steinhärte an. Wird er fleißig und sorgfältig, auch zu einer Zeit gemacht, da er völlig hart werden kann, ehe Frost oder Regen darüber geht, so ist er auch von außen sehr dauerhaft, wie an vielen Häusern in Berlin zu sehen, wo dergleichen Arbeit zu Verzierungen der Fenstereinfassungen sehr gewöhnlich ist.

Diese Arbeit ist deswegen schätzbar, weil sie in Vergleichung dessen, was ähnliche Zierrathen in hartem Stein, oder auch nur in Holz geschnitzt, kosten,

sehr geringen Aufwand erfordert. Aber wenn sie auch so genüßbraucht wird, wie seit etlichen Jahren in Berlin geschieht, daß man die Außenseiten der Häuser ganz damit überladet, so wird sie dem Auge des Kenners sehr zum Ekel.

Stumme Spiel.

Der Theil der Vorstellung des Schauspiels, der ohne Reden geschieht. Man wagt es noch selten einen etwas beträchtlichen Theil der Handlung auf der Bühne stillschweigend fortgehen zu lassen; daher das *stumme Spiel* nach der izzigen Beschaffenheit der Bühne, vornehmlich bey den Personen statz hat, welche während der Zeit, da andre sprechen, entweder als Zuhörer, oder in andern Beschäftigungen auf der Bühne sind. Die Furcht vor dem Stillschweigen hat indessen gar ofte bey Dichtern sehr schwache frostige Scenen veranlaßt. Es trifft sich bisweilen, daß die Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, oder daß sich ein unvermutheter, aber höchst merkwürdiger Zufall ereignet, da das Stillschweigen sehr natürlich wird. Dieses zu verhindern, läßt der Dichter bisweilen Nebenpersonen reden, aber so schwach und so frostig, daß ein ganzer Austritt dadurch verdorben wird.

In wichtigen Austritten geschieht es ganz natürlich, daß die Hauptpersonen in einem etwas langen und wichtigen Stillschweigen sind. Läßt man alsdenn Nebenpersonen reden, so wird unsre Aufmerksamkeit von dem abgezogen, worauf sie allein sollte gerichtet seyn. Daher scheint es schlechterdings nothwendig, daß bisweilen ganze Austritte, oder doch Theile derselben stumm seyn.

Es sey aber, daß ein Austritt ganz oder nur zum Theil stumm ist, so ist allemal das *stumme Spiel* ein sehr wichtiger Theil der Kunst des Schauspieler. Denn es kommt gar oft vor, daß wenigstens ein Theil der vorhandenen Personen eine Zeitlang entweder bloß zuhören, oder sonst keinen Antheil an der Unterredung haben. Alsdenn kann ihr *stummes Spiel* viel verderben oder gut machen. Es spricht entweder gar keiner, oder nur einer, und alle andre hören zu, oder es unterreden sich zwey und andre hören zu, oder es sind Personen da, die weder reden noch zuhören, sondern für sich in Gedanken beschäftigt sind. Dies sind die vier Fälle des *stummen Spiels*.

In den drey ersten Fällen, muß schlechterdings alles auf den Inhalt der Rede übereinstimmen. Die,
wel

welche nicht reden, müssen den Redenden zuhören, und an ihren Stellungen, Mienen, Gebärden und Bewegungen, muß man den verschiedenen Eindruck der Rede sehen. Das stumme Spielt muß einige Ähnlichkeit mit der Begleitung der Instrumente beim Gesang haben. Vor allen Dingen müssen die Schauspieler sich dafür in Acht nehmen, daß ihr Spielt die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen, welche jetzt reden, nicht schwäche. Deswegen muß jede Mine, jede Stellung und Gebärde gemäßigt seyn, daß sie nicht hervorstecht. Stumme Personen müssen sich immer erinnern, daß sie jetzt den Redenden untergeordnet sind. Es darf kaum gesagt werden, daß das stumme Spielt nichts gegen den Geist des Auftritts enthalten müsse, denn dieses ist jedem offenbar. Aber dieses muß den Schauspielern auf das nachdrücklichste empfohlen werden, daß sie nichts gezwungenes und nichts künstliches machen. Weit besser wäre es, wenn sie gar nichts machten, und unbeweglich zuhörten. Nichts ist unerträglicher und der Täuschung, die beim Schauspiel so sehr notwendig ist, mehr entgegen, als wenn man Zwang und Kunst sehen läßt. Der Zuschauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauspieler auf sich selbst Achtung giebt.

In den Auftritten, wo eine stumme Person für sich steht und keinen Antheil an der Handlung nimmt, die alsdann die Hauptsache des Auftritts ausmacht, wäre zu wünschen, daß der Schauspieler gänzlich vergesse, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne stehe. Er muß völlig so handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit sein Spielt den andern Personen untergeordnet sey.

Sturzwinne.

(Baukunst.)

Ein großes Glied, das an dem Kranz der Gesimse, auch an dem Fuß der Säulenstühle gebraucht wird. Man findet die Zeichnung davon im Artikel Glieder.

Subsemitonium.

(Musik.)

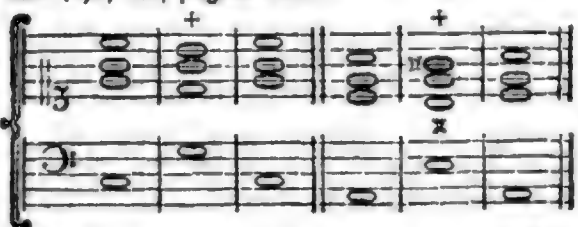
Die große Terz der Dominante, oder der untere halbe Ton sowohl des Haupttones, als überhaupt jedes Tones, in den ausgewichen wird. Dieser Ton hat etwas von der Eigenschaft der wesentlichen kleinen Septime an sich; er unterhält wie diese, den Ton

darin man ist, befördert jede Ausweichung (*), und erregt allezeit das Gefühl des folgenden Accordes der Tonica, bey dem er einen Grad über sich in die Tonica geht. 3. B.

(*) S. Ausweichung S. 117 u. 118.

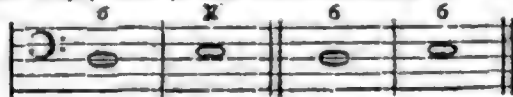


Ohne das Subsemitonium, welches auch Semitonium modi genennet wird, kann kein vollkommener Schluß weder in der Moll- noch Dur- Tonart bewerkstelliget werden; mit ihm hingegen kann der Schluß auch ohne die wesentliche Septime vollkommen seyn, auf folgende Art:



Man hat in viestimmigen Sachen wol darauf Acht zu geben, daß das Subsemitonium nicht verdoppelt werde; nicht allein, wenn der Fundamentaltone im Bass angeschlagen wird, sondern auch bey den Verwechselungen des Dominantenaccordes; weil jede Verdoppelung desselben hart klingt, und entweder verbotene Octavenfortschreitungen oder einen steifen Gesang verursacht. (*) Daher kann bey dem Sextenaccord des folgenden Beyspiels die Sexte des ersten Exempels verdoppelt werden, in dem zweyten aber nicht, weil sie das Subsemitonium ist.

(*) S. Leiton.



Sylbenmaaß.

Das Wort scheint in verschiedenen Bedeutungen genommen zu werden. Ueberhaupt drückt es das regelmäßige Abmessen der Sylben aus, in sofern es auf ihrer Länge und Kürze geht; wie wenn man sagte; die gebundene Rede unterscheide sich von der ungebundenen dadurch, daß in jener ein Sylbenmaaß beobachtet werde. Nach dieser Bedeutung wird es auch gebraucht, wenn man von einem Gedichte sagt,

die Verse haben ein jambisches, oder trochäisches, oder ein nach einem andern herrschenden Fuß benanntes Sylbenmaaß. In diesem Sinne wird es ofte mit dem Worte Versart verwechselt, denn man sagt bisweilen auch eine jambische, trochäische u. d. gl. Versart. Man dähnet die Bedeutung bisweilen so weit aus, daß man die ganze metrische Beschaffenheit des Gedichtes durch das Wort Sylbenmaaß ausdrückt. Diese Bedeutung hat es, wenn man vom elegischen, heroischen, dramatischen und lyrischen Sylbenmaaße spricht.

Wir schränken hier die Bedeutung bloß auf die Beschaffenheit der Füße des Verses, ohne Rücksicht auf seine Länge und andre Eigenschaften ein, und schreiben allen Versen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beschaffenheit ihrer Füße einerley ist, wie verschieden sie sonst in ihrer Länge seyen. Nach dieser Bedeutung sagen wir also die Alpen, die Satyren und die meisten Oden von Haller haben dasselbe Sylbenmaaß; in so fern nämlich die Füße der Verse durchgehends Jamben sind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, als Jamben, Trochäen u. s. f. besteht, ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondeen, Daktylen u. a. in demselben Vers zusammenkommen. So viel sey von der Bedeutung des Wortes gesagt.

Unsre deutsche Dichter voriger Zeit, das ist, die, welche vor dem vierzigsten Jahr dieses laufenden Jahrhunderts geschrieben haben, waren gewohnt meistens in gleichartigem Sylbenmaaß zu dichten, und zwar vornehmlich in dem jambischen und trochäischen, welchem sie aber bisweilen einen Spondaus mit einmischten. Zum lyrischen Gedichte wählten sie kürzere jambische oder trochäische; zum Erzählenden und Lehrenden aber längere, und bloß jambische Verse. Die lyrischen Strophen aber setzten sie bisweilen aus Versen von verschiedenem Sylbenmaaße zusammen. Aber von Versen von ungleichartigem Sylbenmaaße wußten sie wenig, und glaubten vermuthlich, daß unsre Sprache sich dazu nicht schicke.

Da sie in der lyrischen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, so war es in der That auch schicklich bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es scheint, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum Charakter des Liedes gehöret (*) auch ein solches Sylbenmaaß erfodere. Nur in den Liedern von solchen Doppelstrophen, da immer

der zweyte Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnt' es schicklich seyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch war dieses auch nicht allemal nöthig; weil bisweilen bloß die veränderte Länge des Verses dazu hinlänglich seyn könnte.

Es ist schon anderswo erinnert worden (*), wenn unsre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem Lyrischen und andern Versen zu versuchen. Es ist wahrscheinlich, daß die nähere Betrachtung der besondern Beschaffenheit der Ode diese Veränderung veranlaßt habe. Man machte lyrische Verse, in denen mehrere Arten der Füße abwechselten, da in einem Vers bald ein Spondaus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam, und dieses ungleichartige Sylbenmaaß, wurd' auch in den zu einer Strophe gehörigen Versen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verschiedene Länge der Verse die Abänderung verschafft hatte. Nachdem die ersten Versuche von Ipra, Langen, Ramlern und einigen Verfassern der bremischen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechischen Sylbenmaaßes von unsern lyrischen Dichtern versucht. Aber Klopstok und Ramler sind darin am glücklichsten gewesen. Dem erstern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonseszer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er bloß Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Musik zu setzen hatte. Doch wissen sich gute Tonseszer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat seiner Natur nach mehr Mannigfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten desselben zu fühlen, als zu unsern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen solche Gedichte, die auch für Unwissende, völlig ungeübte Leser bestimmt sind, nach unsern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unser Erachtens wol bewiesen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verschiedene Charakter des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Furchterlichen annehmen könne. (*) Man muß sich darum auch nicht einbilden, daß das trochäische, oder jambische, oder ein anderes Sylbenmaaß

(*) S. Lyrisch.

(*) S. Lied. dung, die zum Charakter des Liedes gehöret (*) auch ein solches Sylbenmaaß erfodere. Nur in den Liedern von solchen Doppelstrophen, da immer (*) In s. Abhandl. von der Harmonie des Verses.

maasß sich mit Ausschluß anderer zu gewissen Charakteren allein schife.

S y m m e t r i e.

(Zeichnende Künste.)

Das Wort bedeutet zwar nach seinem Ursprung das gute Verhältniß der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeiniglich in zeichnenden Künsten, um die Art der Anordnung auszudrücken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Diese Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thierischen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß sie bey den thierischen Körpern, die vollkommenste sey. Wenn man z. B. voraussetzt, daß dem Menschen gewisse Gliedmaassen paarweise, hingegen andre nur einzeln nöthig gewesen; so läßt sich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile, auch gleiche Stellen, jeder der einzelnen aber auch seine ausschließende Stelle haben müsse, wenn die Form untadelhaft seyn sollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Arme, auf der rechten Seite, so wie er ist, gesetzt worden, mußte der andere linker Seite so gesetzt werden; und dieses gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher ist die Symmetrie in der Gestalt der thierischen Körper entstanden. In den Werken der Kunst wird sie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet. So siehet man, daß an Häusern die Fenster eines Geschosses, die gleich und ähnlich seyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgeheilt sind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen gleichen und ähnlichen Theilen entsteht, so muß sie nicht auf die Werke ausgedehnet werden, die nicht nothwendig solche Theile haben. Es ist deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich sey, um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnütze und willkürliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verstand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, sondern erst denn, wenn diese nothwendig sind, auf symmetrische Anordnung derselben denken. Darum ist es auch einsältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine so ängstliche Symmetrie sucht, als bey

der Außenseite der Gebäude. Hier ist gar kein Grund dazu vorhanden, daß zu beyden Seiten einer Allee gleiche und ähnliche Theile seyn sollen; folglich fällt auch da die Symmetrie weg; sie schifet sich da eben so wenig, als in einer Landschaft. Auch der schlechteste Mahler wird sich hüten eine solche zu mahlen, die aus zwey gleichen und ähnlichen Hälften bestehet.

Eben so wird sie auch in den gewöhnlichen Babelen, da die Figuranten allemal rechts und links auf gleiche Weise vertheilt sind, gemißbraucht. Daraus entstehet ein eben so steifes und gezwungenes Wesen, als man in einigen alten Gemälden siehet, in denen die Personen symmetrisch gestellt worden.

Ueberhaupt ist also die Symmetrie diese besondere Art der Ordnung, daß gleiche Theile, auch gleich gestellt werden. Daher entstehet in den Werken, wo dieses statt hat, eine Mitte, die gleichsam den Augenpunkt ausmacht. Es ist aber für die symmetrische Anordnung vortheilhaft, daß das Auge sogleich nach dieser Mitte gerichtet werde, aus welcher das Ganze mit der größten Leichtigkeit zu übersehen ist. Daher kommt es, daß die Baumeister insgemein die Mitten der Außenseiten an Gebäuden durch besondere Zierrathen unterscheiden, damit sie sogleich bemerkt werden.

S y m p h o n i e.

(Musik.)

Ein viestimmiges Instrumentalstück, das anstatt der abgekommenen Overtüren gebraucht wird. Die Schwierigkeit eine Overtüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit eine gute Overtüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stücken, die mit Tanzstücken von verschiedener Art abwechselten, und insgemein Partie genennet wurde, Anlaß gegeben. Die Overtüre erhielt sich zwar noch vor großen Kirchenstücken und Opern; und man bediente sich der Partien bloß in der Cammermusik: allein man wurde der Tanzstücke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden. Diese Gattung wurde Symphonie genennet, und sowol in der Cammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführet, wo sie noch izt im Gebrauch ist. Die Instrumente, die zur Symphonie gehören, sind Violinen, Bratsche, und Bassinstrumente;

mente; jede Stimme wird stark besetzt. Zum Ausfüllen oder zur Verstärkung können noch Hörner, Hoboens und Flöten dazu kommen.

Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate mit einer Instrumentalcantate. Bey dieser kann die Melodie der Hauptstimme, die nur einfach besetzt ist, so beschaffen seyn, daß sie Verzierung verträgt, und oft so gar verlangt. In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme mehr wie einfach besetzt wird, muß der Gesang den höchsten Nachdruck schon in den vorgeschriebenen Noten enthalten und in keiner Stimme die geringste Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil sie nicht wie die Sonate ein Übungsstück ist, sondern gleich vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darin vorkommen, die nicht von vielen gleich getroffen und deutlich vorgetragen werden können.

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzüglich geschikt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Cammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzweck vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stück im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt, unterscheiden.

Die Kammer-symphonie, die ein für sich bestehendes Ganze, das auf keiner folgenden Musik abziehet, ausmacht, erreicht ihren Endzweck nur durch eine vollstänige glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammer-symphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Bassmelodien und Unisoni, concertirende Mittelsstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, stöckliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und namentlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey

einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. Hierzu kommt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammenstimmung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beiträgt. Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist, es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn. Die Allegros in den Symphonien des Niederländers Vanmaldere, die als Muster dieser Gattung der Instrumentalmusik angesehen werden können, haben alle vorhin erwähnten Eigenschaften, und zeugen von der Größe ihres Verfassers, dessen frühzeitiger Tod der Kunst noch viele Meisterstüke dieser Art entriß hat.

Das Andante oder Largo zwischen dem ersten und letzten Allegro hat zwar keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmen, oder pathetischen, oder traurigen Ausdruck; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß ist, und nicht, wie es zur Mode zu werden scheint, aus bloßen Tandeleien bestehen, die, wenn man doch tändeln will, eher in einer Sonate angebracht werden, oder in Symphonien vor komischen Operetten einen guten Platz haben können.

Die Opernsymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigenschaft der Kammer-symphonie an, nachdem es sich zu dem Charakter der vorzustellenden Oper schickt. Doch scheint es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die mehresten unserer großen Opern denselben Charakter, und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grunde zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Würdung, wenn sie auch nur bloß wolflingend lärmet. Wenigstens haben die Opernsymphonien der Italiäner niemals eine andere Eigenschaft: Die Instrumente lärmten in den Allegros über einen Trommelbass und drey Accorden, und tändeln in den Andantinos, ohne Kraft und Ausdruck; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie. Braun hat ungleich
mehr

mehr Kunst und Charakter in seinen Opernsymphonien gebracht, doch fehlte seiner zärtlichen Seele das hiezu nöthige Feuer. Der schöne Gesang, der ihn nie verließ, so schätzbar er auch ist, ist in jeder Symphonie doch nur von matter Würfung. Man glaubt eine feurige Opernarie zu hören, die von Instrumenten vorgetragen wird. Graun würde in diesem Fach von seinem Bruder, dem verstorbenen Concertmeister übertroffen worden seyn, der in einigen Cammersymphonien den wahren Geist der Symphonie getroffen hat. Auch hat Hase ihn hierin übertroffen, obgleich dessen Opernsymphonien auch viel arienmäßiges haben.

Die Franzosen suchen in ihren Symphonien vor den Operetten Tändeleien mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulst aus; man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur die erste die beste französische Symphonie in Partitur sehen, oder anhören. Da die Operetten überhaupt mehr Charakteristisches, als die großen Opern haben, so ist es nicht ausgemacht, daß es jedesmal eine Symphonie seyn müsse, womit das Stük anfängt. Manche Operette kann einen Charakter haben, wozu sich das Große der Symphonie gar nicht schikt. Hier wäre Gelegenheit, neue Formen zu erfinden, die jedem Stük angemessen wären, und die man den allgemeinen Namen Introduction geben könnte, damit sie nicht mit der Symphonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Instrumentalmusik zum Endzweck haben sollte, verwechselt würden.

Die Kirchensymphonie unterscheidet sich von den übrigen fürnehmlich durch die ernste Schreibart. Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stük. Sie verträgt nicht, wie die Cammersymphonie, Ausschweifungen oder Unordnung in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesetzten und nach Beschaffenheit des Ausdrucks des Kirchenstüks geschwinderen oder langsameren Schritten fort, und beobachtet genau die Regeln des Sazes. Sie hat statt des Prächtigen oft eine stille Erhabenheit zum Endzweck, und verträgt am besten eine pathetische und wol ausgearbeitete Fuge.

S y s t e m.

(Musik.)

Das Wort hat mehrere Bedeutungen. Die Griechen nannten jedes Intervall, in so fern es als aus
Zweiter Theil.

zwey, oder mehr andern zusammengezet betrachtet wird, System; in diesem Sinne kann die Octave so genannt werden, in so fern sie aus einer Quarte und einer Quinte zusammengezet ist; die Quinte, in so fern sie aus einer kleinen und einer großen Terz zusammengezet ist u. s. f. In besonderm Sinne ward der Name der Quarte gegeben, in so fern sie auf verschiedene Arten aus kleinern Intervallen zusammengezet wurde, deren Beschaffenheit die so genannten Genera, oder Gattungen des Systems ausmachen, nämlich das enharmonische, chromatische und diatonische. Auch die ganze Kette der Töne, die von den freyen Saiten eines Instruments angegeben wurden, hieß das System; daher denn endlich auch die Bedeutung des Wortes gekommen ist, nach der es die ganze Kette aller in der Musik brauchbaren Töne vom tiefsten bis zum höchsten anzeigt. Zu allen diesen Bedeutungen kommt in der heutigen Musik noch die, nach der man auch den fünf Linien, auf welche die Noten gezet werden, den Namen des Systems giebt; insgemein aber werden diese Linien das Notensystem genannt.

Wir werden in diesem Artikel drey zur Theorie der Musik gehörige Punkte betrachten, von denen das Wort System gebraucht wird. 1. Das System einer diatonischen Octave. 2. Das System aller in Bezirk einer Octave liegenden in der heutigen Musik brauchbaren Töne, und 3. die Kette aller Töne unsrer Musik vom tiefsten bis zum höchsten.

1. Ohne Zweifel haben die Menschen lange gesungen, eh' es einem nachdenkenden Kopf einfiel eine Kette bestimmter Töne für den Gesang festzusetzen. Die Geschichte sagt uns nichts Zuverlässiges von der Erfindung eines Tonsystems; aber da der menschliche Geist sich in allen Zeiten in dem allgemeinen Gange auf dem er seine Erfindungen macht, gleich bleibet, so haben wir hier nicht nöthig uns in der Dunkelheit des höchsten Alterthums um Nachrichten von dem Ursprung desselben umzusehen. Wir kennen noch genug halbwilde Völker, die ohne festgesetztes Tonsystem Lieder singen, und es ist zu vermuthen, daß die Griechen und andre Völker des Alterthums, bey denen die Musik zu einer ordentlichen Kunst geworden, es eben so werden gemacht haben. Der natürliche Sänger wählt die Töne, wie die Causpfindung sie ihm in die Kehle legt, und weiß von keinem System, aus dem er sie zu wählen hätte. Wenn
A a a a a a a man

man einigen Reisebeschreibern glauben sollte; so müßte man auf die Vermuthung fallen, daß unser heutiges diatonisches System der menschlichen Kehle natürlich und gleichsam angebohren wäre. Denn sie geben uns von verschiedenen Völkern, die bloße Naturalisten im Singen sind, Lieder nach unserm diatonischen System in Noten gesetzt. Aber man kann sich darauf wenig verlassen; und vermuthlich würde ein heutiger Neger oder Frotese sein von einem Europäer diatonisch aufgesetztes Lied, wenn es ihm vorgesungen würde, eben so wenig erkennen, als Cicero seine Reden von einem heutigen Schüler deklamirt, erkennen würde.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Gebrauch der Instrumente den Einsatz gewisse Töne festzusetzen erzeugt habe. Sowol Pfeiffen, als besagte Instrumente sind Erfindungen, auf die auch halb wilde Völker leicht fallen. Wollte nun der Erfinder eines solchen Instruments etwas singbares darauf herausbringen, so mußte er nothwendig ein System von Tönen darauf festsetzen. Weil das Instrument nicht so wie die Kehle jeden Ton angiebt, den das Ohr des Spielers verlangt, sondern nur die festgesetzten, die seine Beschaffenheit allein hervorbringen kann.

Wenn wir also setzen, Mercurius, oder wer der sonst seyn mag, der zuerst den Einsatz gehabt, zwischen die Hörner eines Stierschädels einige Saiten zu spannen, und diese Lyre zur Begleitung seiner Lieder zu brauchen, sey nun in der Arbeit begriffen, diesen Saiten eine Stimmung zu geben, die sein Gehör befriedige: so entsteht die Frage, was er etwa für Gründe haben möchte, diese Saiten so und nicht anders zu stimmen; oder man kann fragen; wie wird dieser Erfinder wahrscheinlicher Weise seine Saiten stimmen? Da man natürlicher Weise voraussetzen kann, er habe schon lange vorher sich im Singen geübet; so wird man auch annehmen können, er werde die Töne, die ihm in seinen Liedern am meisten gefallen, auf das Instrument zu bringen suchen, nämlich die gefälligsten Consonanzen. Es kann aber zu unsrer Absicht hinreichend seyn, wenn wir uns hier bloß an die alte Tradition der Griechen halten, und die allgemeine Frage an diesem besondern Fall untersuchen. Die Erfindung der Lyra wird dem Mercurius zugeschrieben; und man sagt, er habe sie mit vier Saiten bespannt, die so gestimmt gewesen, daß die tiefste gegen die höchste die Octave, gegen die zweyte die Quarte,

und gegen die dritte die Quint angegeben habe. Folglich hätte das erste System aus vier Tönen bestanden, die sich so gegen einander verhalten, wie in unserm System die Töne C, F, G, c.

So großes Mißtrauen ich sonst in die Sagen der Griechen setze, so kommt mir diese doch wahrscheintlich vor. Ich glaube, daß in jedem Lande der Welt, wo die Menschen einiges Gefühl für Wohlklang haben, ein System, das nicht mehr, als vier Saiten haben sollte, nach einigen Versuchen, gerade so würde gestimmt werden; weil diese Intervalle die sind, die man durch Probiren bey allmählicher Erhebung der Stimme am leichtesten entdecken, und ins Gehör fassen kann. Es ist ganz natürlich, daß der Sänger, der seinem Instrument vier Töne geben will, mit seiner Stimme vielfältige Versuche machen werde, um die vier Töne zu entdecken, die ihm als die angenehmsten vorkommen. Nun weiß aber jedermann, daß es nicht möglich ist, ein System von vier Saiten zu finden, die überhaupt mehr Harmonie geben, und sich zum Einstimmen bey dem Gesang, oder zur Begleitung besser schiken, als gerade diese vier, die eine Octave, zwey Quinten und zwey Quarten enthalten. Hiezu kommt aber noch, daß jedes dieser Intervalle, wenn man es durch Probiren der Stimme einmal getroffen hat, sich sehr leicht wiederholen und ins Gehör fassen läßt. Deswegen waren die angezeigten vier Töne am leichtesten zu entdecken, und auf dem Instrument zu stimmen; und aus diesem Grunde halten wir die griechische Sage für so wahrscheinlich, daß wir alles fernere Nachforschen über die erste Beschaffenheit des einfachsten Tonsystems für überflüssig halten, da dieses der wahrscheinlichsten Erwartung hinlänglich genug thut.

Nun war freylich mit diesem ersten Tonsystem wenig auszurichten. Indessen soll doch die Lyra eine ziemliche Zeitlang, nur diese vier Töne gehabt haben. Wenn dies ist, so müssen wir vermuthen, daß die Sänger nicht auf jeden Ton, den sie gesungen, auch eine Saite der Lyra werden angeschlagen; sondern es so gemacht haben, wie noch jetzt geschieht, da man auf einen Baston viel andere Töne in der Höhe singt. Also werden die Sänger ihren Gesang nach Gutdünken aus der Kehle herausgebracht, und etwa bisweilen, wo sie glaubten, daß es sich am besten schicke, die eine oder andre Saite ihrer Lyra dazu angeschlagen haben. Dieses ist, nach unserm

Bey-

Vermuthen, die älteste Weise zu singen, und den Gesang mit einem Instrument zu begleiten.

Nun wird dieses System von vier Saiten allmählig durch neue Töne vermehrt. Boetius sagt, Chortebus des Lybischen Königs Albis Sohn, habe die fünfte; Syagnis die sechste, Terpander die siebente, und Lychaon aus Samos die achte Saite hinzugezogen. Andre schreiben die allmählichen Vermehrungen des Systems ändern zu; keiner aber sagt uns eigentlich, wie es vermehrt worden. Da wir es für überflüssig auch wol gar für unnötig halten, diesen höchst zweifelhaften Punkt der Geschichte der Kunst, aus Vergleichung der alten Nachrichten in ein volles Licht zu setzen, so begnügen wir uns bloß einige wahrscheinliche Ruchmassungen über den Ursprung des alten diatonischen Systems hier beizubringen.

Vorläufig merken wir an, daß man die Erfindung oder Zufegung neuer Saiten nicht so verstehen müsse, als wenn die Erfinder bloß in der Höhe, oder Tiefe der Lyra eine neue Saite hinzugefügt hätten, um ihr einen weitem Umfang zu geben. Die Erfindung bestand darin, daß die größern Intervalle, nämlich Quart und Quinte in dem System des Mercurius allmählig durch dazwischen gesetzte Töne ausgefüllt worden. Dieses läßt sich aus dem Namen abnehmen, den die Griechen der Octave gegeben haben (*), der deutlich anzeigt, daß sie den Bezirk der Octave für den Umfang des ganzen Systems gehalten haben, der gar alle Töne in sich begriffe. Saiten, die über die Octave herausgingen, gaben also keine neue Töne, sondern wiederholten nur die schon vorhandenen, eine Octave höher, oder tiefer. Dieses kann man so wenig eine Erfindung nennen, als man einen Orgelbauer eine Erfindung zuschreiben würde, der seiner Orgel in der Höhe, oder Tiefe über den gewöhnlichen Umfang noch ein paar Töne zusetzen würde.

Demnach bestand die Erfindung neuer Saiten darin, daß zwischen die ursprünglichen Saiten andre gesetzt wurden, die gut einpaßten.

Zufolge der vorher angeführten Sage bestand das älteste System des Mercurius aus vier Saiten, die zwey Tetrachorde, oder Quartan ausmachten. Wir wollen uns dieses System nach unsrer heutigen Art die Töne zu bezeichnen, so vorstellen:

$$A - D \mid E - a.$$

Es bestand also aus zwey Quartan A—D, und E—a, und aus zwey Quinten A—E und D—a. Daß aber die Alten dieses System als ein System von zwey Quartan angesehen haben, ist daraus klar, weil es hernach, als sich ihre Töne sehr vermehrt hatten, zur beständigen Gewohnheit worden, sie nach Quartan zu stimmen. Die oberste und unterste Saite eines Tetrachords, als A und D, wurden zuerst nach einer reinen Quarte gestimmt, hernach stimmte man die dazwischen liegenden Töne.

Nun entsteht also die Frage, nach was für einem Grundsatz die Erfinder neuer Töne mögen verfahren haben, um zwischen A und D, oder zwischen E und a neue Saiten zu setzen.

Da die Quarte das Hauptintervall dieses ersten Systems war, so scheint es natürlich, daß dem ersten Vermehrer eingefallen sey, dem zweyten Ton des Systems D auch eine Quarte zu geben. Wenn wir diese durch G bezeichnen, so hat das System nun fünf Saiten, A—D | E—G—a.

Will man diese Töne in Zahlen ausdrücken, und für den tiefsten Ton A die Zahl 1 setzen, so würden nun die fünf Saiten dieses Systems folgende Verhältnisse haben:

$$\begin{array}{ccccccc} & 1 & & & \frac{4}{3} & & \\ & \text{A} - \text{D} & | & \text{E} - \text{G} - \text{a} & & & \\ 1 & \frac{2}{3} & & \frac{3}{2} & \frac{4}{3} & \frac{5}{2} & \end{array}$$

Nun kann einem zweyten Vermehrer eben so leicht eingefallen seyn, auf dem Ton E eine Unterquarte zu geben, so wie jeder der andern Töne seine Unterquarte hatte. Nämlich a hatte E zu seiner Unterquarte, G hatte D, und D hatte A. Giebt man nun dem Ton E auch seine Unterquarte und nennt sie B, so bekommt man ein System von sechs Saiten, in folgenden Verhältnissen:

$$\begin{array}{ccccccc} & \text{A} - \text{B} - \text{D} & | & \text{E} - \text{G} - \text{a} & & & \\ 1. & \frac{7}{8} & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{4}{3} & \frac{5}{2} & \end{array}$$

Dieses machte nun ein System von vier in einander geschobenen Tetrachorden aus, nämlich A—D; B—E; D—G; E—A. Hier hatte jeder Ton seine reine Quarte, nur dem Ton G ausgenommen. Wollte man diesem auch seine Quarte geben, die das Verhältniß von $\frac{3}{2}$ haben müßte, so käme man schon über das zweyte der ursprünglichen Tetrachorde E—a heraus. Wir können aber setzen, der Erfinder

(*) S.
Octave.

sind dieser neuen Quarte habe diesen Ton $\frac{3}{2}$ um eine Octave heruntergestimmt; alsdenn bekommen wir zwischen B und D den neuen Ton C in dem Verhältniß von $\frac{3}{2}$. Wenn man nun auch diesem noch seine Oberquarte giebt, die das Verhältniß von $\frac{9}{8}$ haben muß, so bekommt man folgendes System von acht Sapten:

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
1.	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$

Setzt man nun dieses System wieder in einer zweiten Octave oder noch weiter fort; so hat jeder Ton seine reine Ober- und Unterquarte, den einzigen Ton F ausgenommen, dem in der zweiten Octave seine Oberquarte $\frac{3}{2}$ fehlt. Wollte man aber auch diese einschieben, so würde sich die neue Unbequämlichkeit finden, daß auch dieser Ton nun keine Oberquarte hätte; und so fand man leicht, daß es nicht möglich war ein System zu machen, darin jede Sapte seine Quarte bekäme. Man mußte demnach irgendwo stehen bleiben, und dem System diesen Mangel an einer einzigen Quarte lassen. Doch wurde hernach dieser neue Ton $\frac{3}{2}$ wirklich noch eingeführt, und auch in die erste Octave in dem Verhältniß von $\frac{3}{2}$ heruntergetragen, aber seine Sapte bekam keinen neuen Namen, sondern behielt den Namen der zweiten Sapte B. Diese ward also im System, als eine doppelte Sapte betrachtet, die in spätern Zeiten den doppelten Namen des runden, und viereckigten B getragen hat. Die Neuern aber bezeichneten hernach das viereckigte B mit dem Buchstaben H.

Es sey nun, daß die Erfinder der neuen Sapten nach der Art, die wir beschrieben, oder nach einer andern verfahren haben, so ist doch dieses gewiß, daß in dem diatonischen System der Alten, wie Prokoneus es angiebt, die Töne die Verhältnisse der oben angezeigten Zahlen gehabt. Demnach hatte das System folgende Beschaffenheit:

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
1.	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$

Läßt man hier die zwei untersten Töne weg, so machen die andern zwei gleiche und ähnliche durch einen gemeinschaftlichen Ton verbundene Tetrachorde.

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
		$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$

Aus diesem Gesichtspunkt sahen in der That die Griechen das System an; denn den untersten Ton A betrachteten sie als außer dem System liegend, und nannten ihn deswegen Prosalambomenon, den (zur Erfüllung der Octave) hinzugenommenen, der Ton B aber gehörte nur in besondern Fällen, wo er nicht brauchbar war, zum System. Deswegen geben die Griechen zu völliger Bestimmung ihrer Systeme, allemal nur vier Sapten an.

Wollten wir nun dieses System nach der eignen Art bey C anfangen, so würde es also stehen:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$

In diesem System haben die Stufen von einem Tone zum andern folgende Verhältnisse:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	A.	B.	H.	c.
$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$

Alle ganze Töne hatten das Verhältniß von $\frac{3}{2}$ und die halben von $\frac{9}{8}$.

In diesem System kommen unsre reine kleine und große Terzen nicht vor; denn hier haben alle kleine Terzen das Verhältniß von $\frac{3}{2}$, die großen das von $\frac{9}{8}$. Die Quartan und Quinten aber sind durchaus völlig rein, die Quinte von H ausgenommen, die in diesem System gar nicht vorkommt. Wie die Alten dieses System nach Tetrachorden eingetheilt, und wie weit sie es in der Höhe und Tiefe fortgesetzt haben; ferner, wie ihr allgemeines System, das aus Verbindung des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, zusammengesetzt war, ausgesehen habe, können wir hier, ohne beträchtliche Weitläufigkeit nicht anzeigen, und unterlassen es um so viel lieber, da man für unsre heutige Musik keinen Vortheil daraus ziehen kann. Wer ohne große Weitläufigkeit hierüber zuverlässige Nachricht verlangt, wird sie bey Rousseau finden (*).

(*) Dik.
de Mus.
Ant. Sy-
steme.

Wir merken nur an, daß dieses alte diatonische System, wenigstens dem Anschein nach, bis in das XVI Jahrhundert ist beygehalten worden. Ich sage dem Anschein nach; weil ich vermute, daß die Sänger, auch ohne Absicht das System zu ändern, die meisten kleinen und großen Terzen durch das bloße Gefühl werden temperirt und gar oft anstatt der Terz $\frac{3}{2}$, die reine kleine Terz $\frac{8}{9}$, und anstatt $\frac{9}{8}$ die reine große Terz $\frac{4}{3}$, gesungen haben.

3ar:

Zarlino wird insgemein für den ersten Verbesserer dieses alten diatonischen Systems gehalten. Es scheint, daß unser diatonisches System aus den harmonischen und arithmetischen Theilungen von denen man seit Zarlino's Zeiten so viel gehalten hat, entstanden sey. Zuerst also theilte man die Octave C—c harmonisch; dadurch bekam man die Quinte G; hernach arithmetisch; dieses gab die Quarte F (*). Nun theilte man wieder die Quinte C—G harmonisch und bekam dadurch die große Terz E; diese nochmals harmonisch getheilt, gab die Secunde D. Weder die Quinte noch die große Terz wurden arithmetisch getheilt, weil dieses nicht mehr diatonische, sondern chromatische und noch kleinere Intervalle würde gegeben haben. Auf diese Weise nun fand man folgende Töne in den darunter geschriebenen Verhältnissen:

C.	D.	E.	F.	G.	...	c.
1.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$	$\frac{6}{5}$.

Nun nahm man auch die harmonische Theilung der obern Quinte F—c vor. Diese gab den Ton A, in dem Verhältniß von $\frac{3}{2}$. Nun blieb noch die kleine Terz A—c übrig, die mit einer Mittelsapte anzufüllen war. Hier half nun weder die arithmetische noch die harmonische Theilung, weil durch beide weder ganze noch halbe diatonische Töne herauskommen. Man füllte deswegen diesen Raum mit einer doppelten Sapte aus, davon die eine H, eine reine große Terz gegen G; die andre B, eine reine Quarte gegen F, als den zwey Haupttönen zwischen C und c, nämlich der Ober- und Unterdominante des Grundtones ausmachte. Daraus ist nun das heutige diatonische System entstanden, darin die Töne folgende Verhältnisse haben:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{3}{2}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{5}{4}$.	$\frac{6}{5}$.

Dieses System hat also, wie das alte, acht Sapten, oder, da die eine, H, doppelt ist, neun; aber die Verhältnisse derselben sind anders. Damit man so gleich den Unterschied zwischen diesem und dem alten diatonischen System übersehe, wollen wir beide nach den Verhältnissen der einzelnen Stufen vorstellen.

	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
Stufen des alten Systems.	$\frac{1}{1}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{3}{2}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{6}{5}$.
Stufen des neuen Systems.	$\frac{1}{1}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{3}{2}$.	$\frac{4}{3}$.	$\frac{6}{5}$.

Der Vorzug dieses Systems vor dem alten besteht darin, daß jeder Ton seine ganz reine entweder große, oder kleine Terz hat, den einzigen Ton D ausgenommen, dessen Terz D—F nur $\frac{3}{4}$ ist. Hingegen hat das alte den Vortheil über dem neuen, daß in jenem jeder Ton, den einzigen Ton H ausgenommen, seine völlig reine Quinte und jeder, seine reine Quarte hat, da in dem neuern System die Töne D und H keine reine Quinten; folglich A keine reine Quarte haben. Daher würd' es noch immer zweifelhaft bleiben, welches von beyden Systemen vorzuziehen wäre, wenn nicht die Frage durch die Nothwendigkeit entschieden würde.

So bald man nämlich mit den Neuern ein System voraussetzt, in dem jede Sapte zum Grundton, oder der Tonica soll gemacht werden können, aus welcher so wol in der harten, als weichen Tonart zu spielen ist; so wird ein System nothwendig, das eigentlich zwischen dem alten und dem neuen in der Mitte liegt, aber dem neuen näher, als dem alten kommt, wie hernach soll gezeigt werden.

2. Nun wollen wir sehen, wie das igt gewöhnliche System, nach welchem die Octave C—c aus dreizehn Sapten besteht, da das alte nur neue hatte, entstanden und allmählig zur Vollkommenheit gestiegen sey.

Die Tonsezer voriger Zeit bedienten sich sowohl der alten, als der neuern diatonischen Leiter so, daß sie von den verschiedenen Sapten des Systems, nur B und H ausgenommen, ohne Unterschied, bald eine, bald die andere, zum Hauptton, oder zur Tonica machten, aus der das ganze Stück gesetzt ward. Wie aber für jeden Hauptton seine durch das System festgesetzten Intervalle lagen, so mußten sie auch genommen werden. Aus C konnte man nicht anders, als in der harten, aus D, E u. s. f. konnte man nicht anders, als aus der weichen Tonart spielen. Folglich war auch für jeden Ton die Modulation durch das System bestimmt, und jeder hatte seine eigene Schlüsse. Dies waren also die sogenannten Kirchenöne der Alten, in denen wegen Mangel der erforderlichen Sapten nie kein Intervall, das einzige B oder H ausgenommen, vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Nun traf es bisweilen, daß ein aus einem gewissen Ton gesetztes Lied, für diejenigen, die es singen mußten zu hoch oder zu tief gieng. Da mußte nun nothwendig das Stück in einen andern höhern,

oder tiefern Ton versetzt werden. Mein dieses konnte selten so geschehen, daß die Intervalle dieselben blieben; der ganze Gesang mußte nothwendig seinen Charakter verlieren, wenn der Ton in welchen das Stük herauf oder herabgesetzt wird, im System andre Intervalle hatte, als der ursprüngliche Hauptton. Wir wollen z. B. setzen, man hätte einen Gesang dessen Hauptton C war, aus dem Ton F singen wollen; so gab diese Transposition dem Grundton eine andere Septe, als die war, die der Grundton C hatte. Andre Transpositionen hätten so gar die Terz verändert, und statt der kleinen eine große gegeben u. s. f.

Es ist sehr zu vermuthen, daß dieses die Organisten veranlaßet habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch sie die Bequämlichkeit erhalten könnten, den transponirten Gesang dem ursprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. setzen, ein Organist habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Tone C ähnlich zu machen. Da begreift man leicht, daß er darauf fallen müßte, zwischen F und G noch einen halben Ton einzuschalten, um in F auf eben die Weise zu schließen, wie in C geschlossen wird. Und aus diesem Beispiele wird man auch die allmähliche Einführung der übrigen Semitonien Cis, Dis und Gis leicht begreifen. Dadurch ward also allmählig das System mit neuen Tönen bereichert, und man bekam anstatt der ehemaligen acht oder neun Töne in der Octave nun dreyzehn. (†)

Es ist aber ein Irrthum, wenn man diese neuen Töne für chromatische Töne ausgiebt: sie können chromatisch gebraucht werden (*), aber sie wurden anfänglich bloß diatonisch gebraucht, Cis als die große diatonische Septime von D, so wie H die Septime von C war u. s. f. Wie aber übrigens diese neuen Töne in ihren Verhältnissen gegen C beschaffen gewesen, läßt sich nicht genau bestimmen; weil vermuthlich jeder Organist nach dem Gehör, und und wie es die Absicht in der er jeden neuen Ton angebracht hat, erforderte, wird gestimmt haben.

(†) Ehe diese Semitonien auf den Orgeln eingeführt worden, konnten zwar die Sänger die Intervalle des transponirten Tones so treffen, wie sie in dem Ursprünglichen waren, aber die Orgel hatte sie nicht. Daher findet man noch Stüke, da so gar die Terz, weil sie der Orgel fehlte,

Nachdem man einmal so weit gekommen war, steng man in der neuern Zeit an auf eine ganz andre Anwendung dieser vier neuen Sapten, oder Töne zu denken. Denn nun bemerkte man, daß das System von dreyzehn Tönen so könnte eingerichtet werden, daß jeder zu einer Tonica, und zwar sowohl nach der harten, als nach der weichen Tonart gemacht werden könnte; so daß man anstatt der zwölf alten Töne, deren einige die harte, andre die weiche Tonart hatten, nunmehr vier und zwanzig haben wollte, davon zwölf die harte und eben so viel die weiche Tonart hätten.

Ob dadurch die Musik gewonnen, oder verloren habe, wollen wir hier nicht untersuchen; es ist häufig darüber gestritten worden. In dem Artikel über die Tonarten der Alten wird dieser Streit berührt werden. Wir müssen hier, wo es bloß um die Erklärung des Systems zu thun ist, voraus setzen, man wolle jede Sapte des Systems zum Hauptton sowohl für die harte, als für die weiche Tonart, machen.

Diesem zufolge müßte nun das System so eingerichtet werden, daß jede der 12 Sapten von C bis H ihre reine sowohl kleine, als große Terz, ihre reine Quart und Quinte hätte. Man wird aber bald gewahr, daß dieses unmöglich angehe, wenn man nicht noch mehr Sapten oder Töne in das System bringe. Alsdenn könnte es leicht einigen einfallen, diese neuen Töne auch wieder zu Haupttönen zu machen; dieses würde wieder neue Töne erfordern, und so müßte man das System bis ins Unendliche vermehren. (*) Man fand also vor gut, bey dem dreyzehn Tönen stehen zu bleiben, und diese so zu stimmen, daß jeder davon zum Hauptton konnte gemacht werden, aus dem man sowohl in der harten, als weichen Tonart, wo nicht ganz rein, (welches bey jeder festgesetzter Stimmung unmöglich ist) doch so spielen könnte, daß auch ein empfindsames Ohr sich dabey befriedigen würde.

Allein über die beste Einrichtung dieses Systems hat man sich bis auf diesen Tag nicht vergleichen können. Vielen dünkt die Einrichtung die beste, da

aus dem Dreyklang weggelassen worden. Man begnügte sich, daß die Sänger sie angeben konnten. Hieraus wird es sehr wahrscheinlich, daß dieses die Einführung der fehlenden Semitonien veranlaßt habe.

(*) S. Chromatisch.

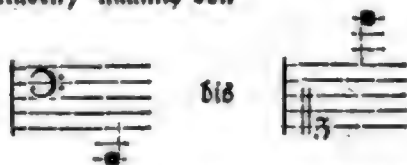
(*) S. Temperatur.

Tablatur.

(Musik.)

War lange die Benennung der musikalischen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stük gespielt werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten sich viele deutsche Tonsezer, sühnehmlich zu vielsümmigen Clavierstücken, der bloßen Buchstaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewisse Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und seine Stellung andeuteten. Diese Art mit Buchstaben zu schreiben, wurde die deutsche, und die mit Noten, die italiänische Tablatur genennet. Heut zu Tage versteht man unter der Tablatur, allezeit nur die deutsche.

Nachdem die Noten den Buchstaben durchgängig vorgezogen worden, hat man sich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indessen hat man der Bequämlichkeit wegen, in Gesprächen oder theoretischen Schriften, folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz angedeutet werden kann, aus der Tablatur beygehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Systems in sogenannte Octaven ein. Jede dieser Octaven begreift die sieben von c bis b und alle dazwischen liegenden Töne in sich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von



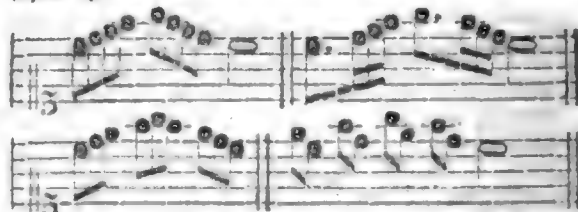
wird die unterste die große Octave genennet, und statt der Noten werden die Töne desselben mit großen Buchstaben angedeutet, als C D E ꝛ. Die darauf folgende heißt die ungestrichene Octave, und die Töne desselben werden durch kleine Buchstaben angedeutet, c d e ꝛ. Dann folgt die eingestrichene Octave c̣ ḍ ẹ ꝛ. Dann die zweigestrichene c̣̣ ḍ̣ ẹ̣ ꝛ. und mit dem höchsten c des Claviers fängt die dreigestrichene Octave an, c̣̣̣ ḍ̣̣ ẹ̣̣ ꝛ. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contratöne genennet, als Contra-H, Contra-B ꝛ.

Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Stellungen der Buchstaben und die Pausen angedeutet wurden, findet man in Walther's musikalischem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es ist nicht unrecht gethan, daß man sich mit der Tablatur bekannt mache, damit man die in dieser Schreibart noch vorhandenen Stücke einiger braven alten deutschen Tonsezer, dergleichen Scheide, Kindermann, u. a. m. gewesen sind, wenigstens in Noten übersezen könne.

Takt.

(Musik.)

Es ist sehr leicht zu fählen, aber desto schwerer deutlich zu erkennen, daß ohne Takt, oder genaue Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte, kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Wirkung des Taktes zu entdecken, nothwendig auf den Ursprung der Musik und des Gesanges besonders zurük sehen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reihe an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrückt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da vorausgesetzt wird, daß kein Ton für sich etwas ausdrücke, welches in der That der Fall jedes von einer Saite klingenden Tones ist; so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruck solcher Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen, schon eine große Mannigfaltigkeit von melodischen Sätzen herausbringen, deren jeder etwas eignes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspielen, die jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:



Aus dergleichen einzeln Sätzen, deren jeder von dem andern in Takt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonstük zusammen sezen, das

daß einige Ähnlichkeit mit der Rede hätte. Jeder melodischer Satz könnte einen Satz der Rede vorstellen, der man wenigstens so viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Satz eine ruhige, oder unruhige, eine vergnügte, oder verdrießliche, eine lebhaft, oder matte Gemüthsfassung, ausdrückte. Ein guter Tonsetzer könnte durch eine Folge solcher Sätze lange Zeit so phantastiren, daß man ihm mit Vergnügen zuhören und sich dabei vorstellen würde, man hörte Menschen mit einander sprechen, deren Sprach zwar unbekannt, aber nicht ganz unverständlich wäre; weil doch zu merken seyn würde, wenn sie sich erhitzen, oder ruhiger werden; wenn sie sich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungestüm ausdrücken. Allein dieses wäre nun kein Gesang. Zu diesem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfordert (*). Wodurch soll nun diese erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortschreiten der Töne. Es scheint zwar, daß man auch ohne diese Gleichförmigkeit eine lange Folge von Sätzen spielen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrücken: man wird aber bald finden, daß dieses Gefühl der Fröhlichkeit, in jedem Satz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht so gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derselben, das die wahre Absicht des Gesanges ist, es erfordert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmische Fortschreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeigt haben. Man hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte. Zum Gesange wird also nothwendig eine solche Folge von Tönen erfordert, die sich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese gleichlangen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesetzt seyn. Denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verlieren. Zwei Schritte könnten gleichlang seyn, und sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwei Glieder:



in gleicher-Zeit gespielt würden, folglich gleich-
Zweyter Theil.

lange wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmischen Fortschreitung erfordert wird; weil der eine Schritt aus drey (oder wenn man will aus sechs) der andre aus vier Rükungen bestünde, welches im Gehör sogleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zählen der einzeln Rükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich machte. Dazu ist die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

Diese gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Musik nennt. Sein Wesen besteht also darinn, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzelne Fortrückungen von bestimmter Art zu entdecken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir schon anderswo gezeigt haben, (*) schon statt, wo noch keine Verschiedenheit der höhern und tiefern, oder der geschwindern und langsamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente; weil ohne sie das Gehör keine Veranlassung hätte, die Folge von Tönen in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir also eine Kette gleich hoher und gleich anhaltender Töne setzen, als $\bullet \bullet \bullet \bullet \bullet \bullet$ u. s. f. so muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden soll, diese Kette durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als: $\bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet$ oder so: $\bullet \bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet \bullet$ u. s. f. Im ersten Fall entstehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrückungen, davon immer die erste sich durch den Accent von den zwey andern unterscheidet; der andere Fall theilt die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erste und dritte durch Accente von den andern unterschieden sind, jene durch einen stärkern, diese durch einen schwächern. Dadurch wird also das Gehör in einem beständig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeigt worden.

Man begreift sehr leicht, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders


B b b b b b b


sonders



(*) S.
Gesang,
Melodie,
Musik,
Nothw.
mus.

(*) S.
Nothw.
mus.


sonders, wenn noch die geschwindere, oder langsamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entstehen denn also die verschiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die größten Tonssetzer sich gar viel verschiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Arten, nämlich der gerade und der ungerade Takt wirklich verschieden seyn, so scheint es, daß die Takte von zwey, vier, sechs, acht u. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, sieben, neun u. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitern Eintheilung in Nebenarten bedürfte. Dieses würde allerdings seine Richtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zusammensetzen und zählen könnte, ohne sich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derselben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilt wird. Man darf, um sich hiervon zu überzeugen, nur sechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald bemerken, daß man entweder  oder:


 nämlich Schritte von zweyen oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzusehen sind, denen die übrigen untergeordnet sind. Diese Hauptzeiten bestimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erste Eintheilung der sechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wollte man gar so zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleich stark im Zählen marquiéet würden, wie hier:

 oder: , so würde man in dem ersten Fall drey Takte von zweyen, und in dem letzten Falle zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade Taktart nur aus zweyen, höchstens aus vier gleichen Zeiten bestehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unsäglich und daher in der

Musik nicht angenommen ist; (†) eben so wenig ist ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zusammengesetzt ist. Man versuche eine Folge von langen einsylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines solchen Taktes erweisen könnten, wie z. B. Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, Preis, in gleichem Abstand von einander auszusprechen, so wird man zwischen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pause bemerken, die die zweyte Hälfte des Abstands von einem Wort zum andern einnimmt, wie hier:


Kraft, Macht, Ruhm, u.

Dieses wird noch deutlicher, wenn man zwischen zweyen dieser Worte das kurze Bindungswort: und, setzt; dann nimmt das vorhergehende Wort mit diesem und gerade so viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:


Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, u. Preis.

Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil sie nur aus drey Zeiten zusammengesetzt sind, und keine andere Zusammenfassung von ungeraden Zeiten ohne Zwang statt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zweyen, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgefetzt würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stük in Ansehung des Taktes und der Bewegung erfordert. Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfordert, die den Vortrag des Stüks bezeichnen, ob es nämlich schwer und stark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden solle. Denn hiervon hängt der ganze Charakter dessel-

(†) Man findet in Rousseaus *Dict. de Musique* Planché B. Fig. X. ein Stük im $\frac{3}{4}$ Takt, das ohngeachtet Rousseau darinn un chant très bien cadencé zu finden glaubt, uns vielmehr sehr verworren und unsäglich vorkommt. Tele-

mann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhängt, hat in seinen Kirchenstücken so gar ganze Chöre in diesem und andern ihm ähnlichen eckwürdigen Takten gesetzt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend sind.

desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stück, ohne Rücksicht des Zeitmaasses, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichen, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stücks selbst, gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll. Nun ist es jedem erfahrenen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweiviertelnoten, schwer und stark, und kurze Noten, als Achte und Sechzehntel, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stück, wo er höchstens nur wenige Achte, als die geschwindesten Noten, ansichtig wird, schwer, und ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, obgleich beyde Stücke im geraden oder ungeraden Takt gesetzt wären, und dieselbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maassgebung der in dem Stück herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaass von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher ein Stück, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit Tempo giusto bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stück mit *adagio*, *andante* oder *allegro* &c. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich: denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm

eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gemisch im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stück einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzeren Zeiten dazu wählen, und sich der Worte: *andante*, oder *largo*, oder *adagio* &c. nachdem die Langsamkeit des Stücks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stück schwer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrags schwereren Takt wählen, und ihn mit *vivace*, *allegro* oder *presto* &c. bezeichnen. Uebersieht ein erfahrener Ausführender nun die Notengattungen eines solchen Stücks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieses vorausgehen zu lassen, um die Nothwendigkeit der verschiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf den Vortrag und die Bewegung zu erweisen. Die wenigsten Tonsetzer wissen die Ursach anzugeben, warum sie vielmehr diesen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stücke wählen, ob sie gleich fühlen, daß der, den sie gewählt haben, nur der einzige rechte sey: andere, die mit Rousseau die Vielheiten der Takte für bloß willkürliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten sind, (†) haben entweder kein Gefühl von dem besondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu setzen, die, weil sie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stücks angemessenen Takte gesetzt sind, ganz anders vorgetragen werden, als sie gedacht worden. Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung ei-

B b b b 2

nes

(†) Seine Worte sind: Si tous ces signes (de Mesure) sont indiqués pour marquer autant de différentes sortes de Mesures, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espece de Mesure & de la division des Temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour deter-

miner le Temps. V. Dict. de Mus. Art. Mesure. Hieraus ist zu vermuthen, daß Rousseau kein sonderlicher Praktiker seyn muß, sonst würde seinem scharfen Beobachtungsgedächtnisse die Verschiedenheit des Vortrages und der Bewegung, der verschiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht un- bemerkt geblieben seyn.

nes Stück, ohne Rücksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takte es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

Doch nun ist es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte selbst zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verschiedenen geraden Takte, und zwar erstlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Diese sind:

1) Der Zweyzweytel- oder der sogenannte Allabrevetakt, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stücke vorgesetztes Zeichen ♩ dem man noch das Wort Allabreve überzusetzen pflegt, angedeutet wird. Er wird schwer, aber noch einmal so geschwind als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruck, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und verträgt in diesen ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwindere Notengattungen, als Achtel. Wir haben aber von diesem Takte in einem besondern Artikel gesprochen (*). Wenn Tonsetzer aus Bequämlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwischen zweyen Taktstrichen zusammen fassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert, sondern der Druck, der die erste Taktnote jeder Taktart marquirt, geschieht allezeit von zwey zu zwey halben Takte oder Zweyviertelnoten, und bestimmt sowol den Niederschlag des Taktschlagens, der allezeit auf die erste Taktnote fällt, als auch die Geltung der Takttrausen, die in solchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.

2) Der Zweyvierteltakt, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechszehnteilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zwey und Dreyßigtheilen alle Notengattungen. Er schikt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdrucks durch andante oder adagio u. gemildert, oder durch vivace oder allegro u. noch lebhafter gemacht werden können. Auf diese Bezwörter und die Notengattungen kommt es bey jeder besondern Bewegung dieser und aller andern Taktarten an. Ist das Stück im Zweyviertel-

takte mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige oder gar keine Sechszehnteile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.

3) Der Zweyachteltakt, $\frac{2}{8}$. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruck in lustigen Tanzmelodien schicklich seyn; denn daß jeder gute Violinist folgende Melodie:



weit leichter vortragen würde, als wenn sie im Zweyvierteltakte mit Viertelnoten geschrieben wäre, ist unstrittig; er ist aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieser angezeigten Takte besteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, aber nicht in fünf oder sieben Theile eingetheilt werden kann. Daher entstehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist, und die durch die gleichsam hüpfende Eigenschaft der Fortschreitung von eins zwey drey, vier fünf sechs, oder $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruck sind, als die vorhergehenden. Diese sind:

1) Der Sechswierteltakt, $\frac{6}{8}$. Schwer im Vortrag, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch wegen seines ernstern obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geschwindesten sind. Auf jedem Takttheile werden drey Viertel gerechnet.

2) Der Sechsaachteltakt, $\frac{6}{16}$. Leicht und angenehm, im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{2}{4}$. Sechszehnteile sind seine geschwindesten Noten. Und

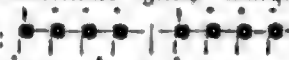

3) Der Sechsfachsechzehteltakt, $\frac{6}{32}$, der den allerleichtesten Vortrag und Bewegung hat, und selten geschwindere Noten, als Sechszehnteile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstrittig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke in diesem und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt seinen eignen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung

(*) S. Allabreve.


wegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stück geschrieben und vorgetragen werde.


Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:

1) Der große Viervierteltakt, dessen Zeiten aus vier Viertelnoten bestehen, und der entweder durch **E** oder besser durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden **E** zu unterscheiden, angezeigt wird. Seine geschwindeste Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringste Schwächung von Piano und Forte, außer dem vorzüglichen Druck auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchensätzen, und vornemlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruck geschikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Viersechsteiltaktes $\frac{4}{8}$, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinseiltaktes $\frac{2}{4}$, wo der schwere Vortrag durch die, noch einmal so langen Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein das Unnatürliche dieser Taktarten, wo zwei ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewirkt vornemlich in den Pausen, da dieselbe Pause z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Taktes vorstellen muß, eine solche Unordnung, daß jene Schreibart diesen vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch ist.

2) Der kleine Vierviertel- oder der gemeine gerade Takt. Er wird durchgängig mit **E** bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte durch den leichteren Vortrag, und durch die, gerade noch einmal so geschwinde, Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druck der ersten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquirt werden, nämlich also:  nicht wie hier:  welcher Vortrag nur eigentlich dem zusammengesetzten Viervierteltakt, welcher hernach angezeigt wird, zukommt. Doch wird er, zumal in langsameren Stücken, im Vor-

trag oft mit dem zusammengesetzten verwechselt, und in zwei Theile, jeden von zwei Viertelnoten, die auf die letzte angezeigte Art marquirt werden, eingetheilt. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernsthaften und gesetzten, aber keinen schweren gravitatischen Gang, und ist sowol in der Cammer- und theatralischen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch.

3) Der Vierrachteltakt, $\frac{4}{8}$. Couperin hat in seinen vortreflichen Clavierstücken sich hin und wieder dieses Taktes bedient, anzudeuten, daß die Achtel nicht wie in $\frac{2}{4}$ also:  sondern alle

gleich schwer, nämlich also:  vorges tragen werden sollen, wodurch auch die Bewegung dieses Taktes bestimmt wird, die nämlich nicht so langsam, als der vorhergehende Takt, aber auch nicht so geschwind, als der $\frac{2}{4}$ seyn kann. Dieses vorausgesetzt, wird jedermann fühlen, daß folgender Satz in jeder andern Taktbezeichnung, die ihm zukommen kann, folglich in jedem andern Vortrag, wirklich etwas anders, als hier, ausdrückt:



Wird jede der vier Zeiten der letzten zwei dieser Taktarten auch in drei Theile getheilt, wie oben, so entstehen folgende zwei:

1) Der Zwölfsachtel, $\frac{12}{8}$, und

2) Der Zwölfssechsteiltakt $\frac{12}{6}$, deren Vortrag, natürliche Bewegung und Charakter leicht aus dem vorhergehenden erkannt werden kann.

Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß, wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen sind, bestimmt; nämlich schwer und langsam bey jenen, und leichter und lebhafter bey diesen. Uebershaupt bringt die ungerade Taktart wegen der gedriten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jedem Ausdruck, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schicklicher, als die gerade Taktart. Sie besteht aus folgenden Takten:

Bbbb bbb 3

1) Der

1) Der Dreyzweytelakt, $\frac{3}{2}$.
 2) Der Dreyviertelakt, $\frac{3}{4}$; und
 3) Der Dreyachtelakt, $\frac{3}{8}$; zu welchen noch
 4) Der Dreysechzehntelakt, $\frac{3}{16}$, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch ist, doch in der That der einzige ist, der den äußerst leichten und geschwinden Vortrag vieler englischen Tänze, die indgemein in $\frac{3}{8}$ geschrieben sind, am richtigsten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder eines Passepieds, fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechzehnthelle: hingegen vereinigen sich die drey Zeiten des $\frac{3}{8}$ ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bey jedem Niederschlag, aber nicht drey zählen; dies ist der Fall bey den erwähnten englischen Tänzen und vielen andern Stücken, die in $\frac{3}{8}$ geschrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehnthelle in sich enthalten können.

Werden die Hauptzeiten der ersten drey dieser Takte in ein Gedrittes getheilet, wie oben bey den geraden Taktarten, so entstehen noch folgende Trieltakte:

1) Der Neunviertelakt, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{2}$.
 2) Der Neunachtelakt, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{4}$; und
 3) Der Neunsechzehntelakt, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{8}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum fröhlichen Ausdruck vorzüglich geschikt sind; doch behält der $\frac{9}{8}$ wegen seiner größern Notengattungen und seines schwereren Vortrages noch einen gesetzten Gang, der der Kirche anständig ist; der $\frac{9}{16}$ hingegen ist weit hülfender, und wird hauptsächlich zu Siquenartigen Stücken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ ist äußerst tändelnd und lebhaft.

Alle bisher angezeigte Taktarten sind von der Beschaffenheit, daß jeder Takt derselben nur einen Fuß ausmacht, der aus Theilen besteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verschieden sind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Haupttakttheile, deren erster lang, und der zweyte kurz, ist. z. B.



Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilt, z. B. Viertel im Allabrevetakt, so erhält die erste Note des zweyten Takttheiles schon ein größeres

Gewicht, und die Viertel verhalten sich unter sich wie die Takttheile. z. B.

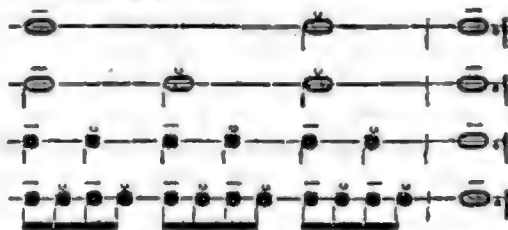


Besteht der Takt aus noch kleineren Theilen, aus Achteln, so sind auch diese an innerlicher Quantität von einander unterschieden. z. B.



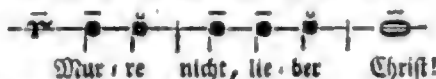
Aus dieser letzten Vorstellung wird die Verschiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Takts deutlich. Die erste Note hat das größte Gewicht, weil jede Notengattung über ihr lang erscheint und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stücks, oder einer Periode, allezeit eine wichtige Note seyn muß, so kann sie in allen angezeigten geraden Taktarten nur auf der ersten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauern, wenn der Schluß vollkommen seyn soll. Ueberhaupt müssen die Hauptaccente eines Satzes allezeit auf der ersten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der ersten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen nach Beschaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accent und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erheller, daß die Theile oder Sylben der musikalischen Füße weit mannigfaltiger an der innern Quantität sind, als der poetischen; und daß ein Poet, der musikalische Verse machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, sondern zugleich auf die Accente der Hauptworte sein Augenmerk richten müsse, damit sie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

Die Verschiedenheit der innern Quantität der Takttheile in der ungeraden Taktart ist aus folgenden der Vorstellung zu sehen:

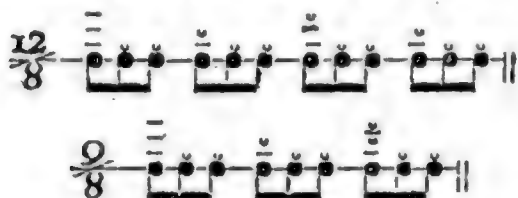


Die Anwendung von der Behandlung dieser Takttheile

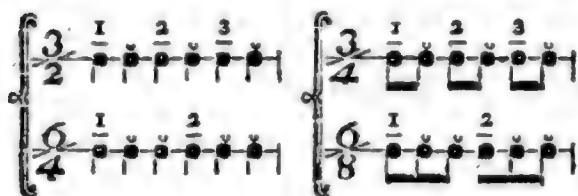
theile in Absicht ihres verschiedenen Gewichts und der darauf zu legenden Accente ist nach dem, was von den geraden Taktarten gesagt worden, leicht zu machen. Doch ist von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann: doch nur in dem Fall, wenn der Einschnitt auf der ersten Zeit fällt, wie hier:



Ist die Bewegung aber geschwind, oder besteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der $\frac{12}{8}$, der $\frac{6}{8}$ und die übrigen auf diese Art entstehende Takte, so hat der Tripel allezeit die erste Quantität, nemlich — 0 0, und die übrigen Zeiten verhalten sich unter sich, nachdem sie gerade oder ungerade sind. Z. B.

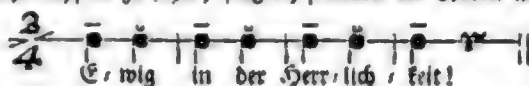


Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeigt worden, bedarf es wol keines Beweises, daß der $\frac{6}{8}$ von dem $\frac{3}{4}$, oder der $\frac{9}{8}$ von dem $\frac{3}{4}$, obgleich beyde Takte dieselbe Anzahl einerley Notengattungen in sich begreifen, durch das verschiedene Taktgewicht unendlich von einander unterschieden sind. Folgende Vorstellung macht diese Verschiedenheit deutlich:



Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammengesetzt, und in eins. gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zusammengesetzten Taktarten, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allen diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: Ewig in der Herrlichkeit! Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen sind, so scheint ein

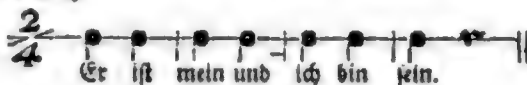
Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{3}{4}$ Takt hiezu am schicklichsten zu seyn; folglich stünden die Noten also:



Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiel auf die erste Taktnote, und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden, ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:



Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Taktes, und zwar auf dessen schwache oder kurze Zeit gebracht, wo sie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht so schwer, als der erste, und bey der letzten, als Schlußsylbe, nothwendig ist. Ein entgegengesetztes Beyspiel wird dieses noch deutlicher machen. Man versetze diesen Satz:



in den zusammengesetzten geraden Takt, so werden die Wörter mein und sein allen Nachdruck verlieren, weil sie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Versen, die übrigens aus denselben Füßen bestehen, das Hauptwort bald vorn, bald in der Mitte, bald am Ende stehen kann, so können auch zwey melodische Sätze, die aus denselben Notengattungen, und demselben Takt- oder Zeitmaas bestehen, den Accent an verschiedenen Orten haben. In der Poesie bringt dieser Umstand keine Veränderung der Versart hervor; in der Musik hingegen wird dadurch der Takt bestimmt, der den Ort des Accents und sein Gewicht allemal angiebt, die als denn, so lange das Stück in demselben Takt fortgeht, durchgängig festgesetzt bleiben. Daher wenn der Gesang die Eintheilung des $\frac{3}{4}$ Taktes hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder ersten Taktnote, sondern nur von zwey zu zwey Taktten trägt,

trägt, muß er in dem aus zwey $\frac{2}{4}$ zusammengesetzten geraden Takt geschrieben werden, z. B.



Wäre dieser melodische Satz in $\frac{3}{4}$ geschrieben, so erhielten die mit + bezeichneten Noten ein schwereres Taktgewicht, und gleichsam eine falsche Deklamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zusammengesetzten Taktarten, die wir nun in folgender Vorstellung anzeigen wollen. Die oberen Taktzeichen zeigen die Taktarten an, aus denen die unteren zusammengesetzt sind.

$\frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{8}{8} \frac{8}{8} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{16}{16} \frac{16}{16} \mid \frac{3}{4} \frac{3}{4} \frac{8}{8} \frac{8}{8} \frac{16}{16} \frac{16}{16}$
 $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{4}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \mid \frac{6}{8} \frac{6}{8} \frac{12}{12}$

Ob nun gleich jede dieser zusammengesetzten Taktarten in andern Umständen einfach ist, so sind sie doch in Ansehung ihrer innern Beschaffenheit sehr von einander unterschieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erste Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauren: der zusammengesetzte hingegen theilt den Takt in zweien Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte desselben durch. Es ist daher fehlerhaft, wenn man in ein Stück die Schlußnote bald auf der ersten Taktnote, bald auf der Hälfte desselben antrifft; dieses kann nur entstehen, wenn beyde Taktarten unschicklich mit einander verwechselt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet worden. Eben so fehlerhaft ist es, wenn in einer einfachen Taktart die Schlußnote einer Tonart, in der man ausgewichen ist, nicht den ganzen Takt, sondern nur die Hälfte desselben durchdauret, und der erste Satz in der Mitte des Takts wieder anfängt; dadurch kommen die Taktstriche, folglich das Taktgewicht auf der unrichtigen Stelle, und das Stück wird entweder

verkehrt vorgetragen, oder erschweert demjenigen, der es wirklich recht vorträgt, die Arbeit sehr, weil er anders singen oder spielen muß, als ihm vorgeschrieben ist.

Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein.

Da das Mechanische des Takts ein wichtiger, schwerer, aber überaus wirksamer Theil der Kunst ist, so ist allen angehenden Tonsetzern zu rathen, sich in Tanzstücken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der alten Franzosen, vornehmlich des Couperin, dessen mannigfaltige Behandlung der verschiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus fast ohne Beispiel ist, sich zum Muster zu nehmen.

T a f e l w e r k.

(Baukunst.)

Wird auch mit dem französischen Worte Parquetrie genannt. Die Wörter bedeuten einen aus vier-eckigten Tafeln von verschiedenem Holze zusammengesetzten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey- oder Vier-Ecken bestehende Figuren zu sehen sind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer hellern und einer dunklern, um sehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer sich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des Pater Truchet über die Combinationen nachsehen (+).

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein schönes Ansehen, und es macht eine besondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern so sehr verschiedene regelmäßige Figuren auf dem Fußboden siehet, die doch aus einerley Drey- und Vierecken zusammen gesetzt sind.

T a n z.

Der Tanz ist, wie jedes andre Werk des Geschmacks, erst aus unüberlegtem Trieb der Natur entstanden, durch Geschmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunst erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich einfindet; so daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrifft, das

(+) Memoire sur les combinaisons par le R. P. Truchet.

E. Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences pour l'Année 1704.

daß nicht seine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz bloß aus Freud und Fröhlichkeit entsteht, so schränkt die Kunst sich nicht bloß auf diese Gattung ein, sondern bedient sich der ästhetischen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, so weit, als sie reichen kann.

Nun ist offenbar, daß kaum etwas in dem stitlichen Charakter der Menschen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Körpers verständlich und lebhaft könnte ausgedrückt werden. Deswegen ist der Tanz in seiner Art eben so fähig, als Musik und die Rede selbst, zur stitlichen und leidenschaftlichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenschaftliche Rede ein Gedicht, noch jede Folge leidenschaftlicher Töne ein Gesang ist, so ist auch nicht jeder Ausdruck der Empfindung durch Gang und Gebärden ein Tanz. Also müssen wir vor allen Dingen untersuchen, wodurch ein solcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemessenen Gang der Worte zum Gedicht, und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemessenen Gang und Einheit des Tones zum Gesange (*). Daher läßt sich schließen, daß auch Einheit des Charakters, oder Ausdrucks mit abgemessener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieses bedarf keiner weitern Ausführung, da es klar genug ist.

Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruck, in so fern er von dem Rhythmus unabhängig ist. Schon der Rhythmus allein, ohne allen andern Ausdruck, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, sondern auch etwas vom Ausdruck der Empfindung geben. Dieses ist aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar (*). Also könnte schon in leblosen Körpern eine Bewegung statt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur schön und daher angenehm wäre, sondern auch verschiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernst, Urigkeit, Hoheit und mehr dergleichen, ausdrückte. Wollte man diese ästhetische Kraft einer solchen Bewegung verstärken, so müßte man sie mit Musik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung sind, übereinkommen; denn das Ohr vernimmt alles metrische weit leichter,

Zweyter Theil.

als das Aug. Daß dieses das wesentliche des Tanzes sey, läßt sich so leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geschmak noch völlig unentwickelt ist, ihre Tänze mit Musik begleiten. Setzt man nun noch hinzu, daß durch Mienen, Stellung und Gebärden jede Art der Empfindung in dieser rhythmischen Bewegung könne angebracht werden, so begreift man gar leicht, wie der Tanz zu einem Werk des Geschmacks werden könne, der an ästhetischer Kraft jedem andern den Vorzug streitig macht. Es ist keine Gemüthslage, kein Gemüthseharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.

Aber der Tanz hat, wie der Gesang, vor allen Werken der Künste noch dieses voraus, daß er nicht bloß durch die lebhafteste Schilderung wirkt, sondern über dem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunst, das wir bloß durch das Anschauen, oder Anhören genießen. Wie das Lied, das wir selbst singen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir bloß anhören: so hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn wirklich ausüben, die vollste Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunst so augenscheinliche und so lebhafte Wirkung sehen, als die ist, die der Tanz auf die tanzenden Personen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beispiele, daß Menschen sich zu Tode getanzt haben; so sehr groß ist die Begierde die Rührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folgt nun, daß man durch die Tanzkunst ungemein viel auswirken könnte, wenn nur Geschmak und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunst leiteten. Man ist zwar gewohnt, das Tanzen, als eine bloße Lustbarkeit anzusehen, die keine größere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergötzlichkeiten, denen Niemand großen Werth beylegt: und ich zweifle nicht, daß es manchem seltsam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er sehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernsthaften Gesichtspunkte betrachten. Da wir aber in diesem ganzen Werke gar alle schönen Künste und selbst die geringern Werke derselben, die man durchgehends nur, als Gegenstände des Zeitvertreibes ansieht, in dem vollen Werthe betrachtet haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; so soll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von seiner wichtigen Seite zu betrachten.

Ecce ecc

Wenn

(*) G.
Gesang.

(*) G.
Rhythmus

Wenn man bedenket, was für eine große Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben; die Gesellschaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie sehr oft es geschieht, daß durch Tänze zwischen Personen, die sich vorher mit gleichgültigen Augen angesehen haben, eine tieffitzende Zuneigung erwächst, so wird man auch begreifen, daß verschiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgeweckt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke können erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln ist, daß durch Mienen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrücken ist, so ist auch nicht abzusehen, warum nicht sollten Tänze verfertigt werden können, die zu Erweckung und Verstärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig seyn sollten.

Wenn wir dieses voraussetzen, so müssen wir es auch für möglich halten, daß so wol für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als wirkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten nicht Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Ältern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legen; oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung; Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten; Muth in Gefahren und dergleichen ausdrücken, und wodurch also die Tänzer sich in dergleichen Empfindungen üben. Wir wollen uns aber hier an diesem bloßen Wink begnügen, und Tänzern von wahrem Genie überlassen, denselben weiter zu verfolgen, und nun von den bekannten Arten der Tänze sprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptclassen ein, deren eine die gemeinen, oder gesellschaftlichen Tänze, (*la belle danse*); die andern die theatralischen Tänze begreift. Die gemeinen Tänze sind zum gesellschaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müssen sie auch so beschaffen seyn, daß Personen, die sich kein Hauptgeschäft aus der Tanzkunst machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können schon künstlicher seyn; weil sie nur von Tänzern von Profession, die besonders dazu bestellt sind, aufgeführt werden.

Die gesellschaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Personen gemeinschaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen bestimmten Charakter hat, nach bestimmten Figuren

eine bestimmte Anzahl zusammengesetzter Schritte machen, und diese so lange wiederholen, als sie Lust haben. Diese Tänze sind in ihrer Art das, was in der Musik die Lieder, die eben so aus einer kleinen Anzahl Takte und Einschnitte bestehen, die man so lange wiederholt, als man zu singen Lust hat.

Bald jedes Land hat seine eigene Art des gesellschaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekanntesten in verschiedenen Artikeln angezeigt (*). Ihr allgemeiner Charakter besteht darin, daß sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthslage ausdrücken, die sich durchaus gleich bleibet; so, daß dieses Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zweck hat, sich eine Zeitlang in dieser Gemüthslage zu unterhalten. Diese Empfindung ist in einigen häßliche Freude, wie im schwäbischen Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. s. f. Diese verschiedenen gesellschaftlichen Tänze haben sich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet und verschiedene sind so durchgehends angenommen worden, daß sie bey allen Gelegenheiten, wo in gesellschaftlichen Zusammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verschiedene englische Tänze. Man scheint aber darin durchgehends übereinzustimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieser Art einzuräumen sey. Es ist auch in der That schwerlich ein anderer Tanz erfunden worden, worin so viel Zierlichkeit, edler Anstand und höchst gefälliges Wesen anzutreffen wäre.

Man könnte zwey Arten solcher Tänze machen. Die erste würde so, wie die gewöhnlichen, für mehrere Personen zugleich eingerichtet seyn, und eine Gemüthslage, sie sey sitzlich oder leidenschaftlich zum Ausdruck haben, in welcher sich natürlicher Weise eine ganze Gesellschaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher bestimmte Charaktere ausdrücken. Diese müßten ihrer Natur nach nur von einzeln Personen getanzt werden. Dergleichen Tänze scheinen bey den Griechen gewöhnlich gewesen zu seyn. Man findet so gar, daß sie Charaktere einzelner berühmter Personen, einer Phädra, einer Rhodope, eines Achilles durch den Tanz geschildert haben. Es läßt sich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Musik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine gesellschaftliche Tanz, der bloß eine vorübergehende Gemüthslage schildert, mit dem Lied übereinkommt, so hat ein

(*) *Et*
de, Contre-
tanz, Menuet, Pol-
noise u. a.

ein solcher Solotanz; von bestimmtem Charakter einige Ähnlichkeit mit der Ode, und die Musik müßte dazu so eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Strophe mit Veränderungen gespielt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er schildert, in verschiedenen Scharitzungen zu zeigen.

Die theatralischen Tänze werden nur von Tänzern von Profession als ein Schauspiel aufgeführt. Man theilt sie insgemein in vier Classen ab. Die erste, oder unterste Classe, wird Groteske genannt; ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Abenteuerliches. Diese Tänze stellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebärden, Lustbarkeiten und Abenteuer der niedrigsten Classe der Menschen vor. Der gute Geschmack kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch so genau nicht genommen, ob die Tändzen der Tänzer mit denen, die die Musik macht, so genau übereinstimmen oder nicht. Dieser Tanz erfordert hauptsächlich Stärke.

Die zweyte Classe machen die comischen Tänze aus. Ihr Inhalt ist schon etwas weniger ausgelassen, und sie schildern Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge sind weniger ausgelassen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und stark in die Augen fallend. Sie müssen aber immer etwas belustigendes und fröhliches haben. Die Hauptsache ist hier Leichtigkeit, schnelle künstliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Classe begreift die Tänze, die man in der Kunstsprache halbe Charaktere (*demi Caractères*) nennt. Ihr Inhalt ist eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comischen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin schon Personen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwickelt sind. Diese Tänze erfordern schon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geschmack.

Die vierte Classe begreift die Tänze von ernsthaftem hohen Charakter, wie die tragische Schaubühne ihn erfordert. Sie bestehen entweder in Solotänzen, die bloß große und ernsthafte Charaktere schildern, oder in ganzen Handlungen von bestimmten Inhalt. Hier muß schon alles, was die Kunst an Stellung und Bewegung zum Ausdruck großer Empfindungen darzustellen vermag, zusammen kommen. Von dies-

sem hohen Tanz; der eine bestimmte Handlung vorstellt, haben wir im Artikel Ballet besonders gesprochen.

Jede der vier Gattungen des theatralischen Tanzes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildern sie bloß Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwicklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beibehalten werde: im übrigen kann der Balletmeister nach Guldanken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Personen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu sehen. Aber die andere Art erfordert in Ansehung der Unordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat, und von Seite der Tänzer ein gutes pantomimisches Spiel, um die Handlung verständlich zu machen (*); daher diese Tänze besonders pantomimische Tänze genannt werden.

(*) S.
Pantomime.

Hohe pantomimische Tänze sind erst seit wenig Jahren von Rouverre bey Schauspielen eingeführt worden, nachdem er vorher in seinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen (*) die Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeistern sowol diese Briefe, als die verschiedenen Entwürfe, die dieser geschickte Mann von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balleten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

(*) Lettres
sur la Dan-
se par Mr.
Rouverre.

Die theatralischen Tänze werden, wie ihre Benennung schon anzeigt, nur auf der Schaubühne vorgestellt, und zwar insgemein als Zwischenspiele zwischen den Aufzügen, und denn zuletzt auch zum Beschluß des ganzen Schauspiels. Als Zwischenspiele werden sie igt nur in der Oper durchgehends gebraucht, bey andern Schauspielen aber erscheinen sie gemeinlich nur am Ende, als ein besonderes Nachspiel, das mit dem aufgeführten Schauspiel keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwischen den Aufzügen der Oper vorgestellte Ballette wirkliche Beziehung auf das Schauspiel, und sind in der That nichts anders, als völlige *hors d'oeuvres*, die die Eindrücke, welche das Schauspiel gemacht hat, wieder auslöschten.

Nach unserm Bedünken war es leicht die Ballette mit dem Schauspiel selbst nicht nur in Verbindung

zu bringen, sondern es auch dazu anzuwenden, daß sie den Eindruck des Schauspiels unterhielten, oder auch verstärkten. Die Sache hat an sich so wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten uns hier darüber einzulassen, nachdem wir an einem andern Orte die verschiedenen Mittel dazu bereits vorgeschlagen haben (*).

(*) S.
Ballst.

Tanzkunst.

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeschätzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurückgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt, (*) wird leicht begreifen, was diese Form mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszu-
drücken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne. Wir betrachten sie aber nicht in dem zufälligen schlechten Zustand, in dem sie sich gemeiniglich auf der Schaubühne zeigt, sondern in der Würde und Hoheit, zu der sie erhoben werden könnte. Wir sind gar nicht in Abrede, daß sie fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es ist eine Schande, sagt ein Meister der Kunst, daß der Tanz sich der Herrschaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und bloß mit der Belustigung der Augen zufrieden seyn solle. (†)

Es würde ein eigenes Werk erfordern etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunst zu dem Werth und der Vollkommenheit, die sie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erhöhen sey. Ein Balletmeister von wahrem Genie, wie Noverre, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel gesagt haben, sich hinlänglich überzeugen können, daß sie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beschaffenheit fähig sey, zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdecken, worauf er zu bauen hat, um diese Würde allmählig zu erreichen.

(†) Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'Âme et qu'elle ne s'attache qu'à

Was wir von dem Einfluß der Musik auf die Erziehung angemerkt haben, (*) gilt auch von der Tanzkunst, und diese aus, da sie nicht ohne Musik seyn kann, noch gewisser wirken, als die Musik allein. Ungemein leicht wär es, die Kräfte der Poesie, Musik und Tanzkunst bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfordert würde, als daß man nach Liedern tanzte. Sollt' es bloß leere Einbildung seyn, es nicht nur für möglich, sondern so gar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nützlicher Lieder verfertigt, in gute rhytmische Musik gesetzt, und auf jedes ein schifflcher und der Jugend nützlicher Tanz verfertigt würde, der nicht bloß das Rhytmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte?

(*) S.
Musik.

Diese Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunst, von allen bloß zierlichen und besonders von den übertrieben künstlichen Stellungen und Bewegungen erfordern. Denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Man müßte mehr auf Nachdruck, als auf das Künstliche sehen. Es hat damit eben die Beschaffenheit, wie mit der Musik. Wer diese, auch nur zur Ausübung so vollständig lernen wollte, daß er die schweresten Sachen spielen, oder singen könnte, müßte den größten Theil seiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andre leichtere Sachen gut singe, oder spiele, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was sonst der künftigen Lebensart halber zu lernen ist, zu versäumen. Eben so müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im Charakter und Ausdruck wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Ansehung des öffentlichen Gebrauchs dieser Kunst, getrauen wir uns nicht die mancherley Anwendungen, die bey verschiedenen Völkern ehemals vom Tanzen bey sehr ernsthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorschlag zu bringen. Unsere Zeiten vertragen das ceremonienreiche der öffentlichen Feste, das bey einer größern Einfachheit des Nationalcharakters von so großer Kraft ist, nicht. Je weiter sich die speculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt sich der Mensch über die Sinnlichkeit:

Ob

plaire aux yeux. *Noverre lettres sur la danse.*

Ob er im Ganzen dabey gewinne, oder verliere, können wir hier nicht untersuchen.

Demnach bleibt der Tanzkunst gegenwärtig kaum ein andrer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbesserung sie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert. (*) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeister mit Recht fordern, daß er in Ansehung des Werths und der Würde dessen, was er uns sehen und hören läßt, mit dem dramatischen Dichter, um den Vorzug streite.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimischen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder aufkämen. Eine tragische, oder komische Handlung, so vollständig, wie der Dichter sie vorstellt, schiet sich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgestellt wird, ist in Ansehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeschränkt, als das poetische Drama, und diese Einschränkung muß der Balletmeister nicht aus den Augen setzen. Wir haben in dem Artikel Ballet, sie einigermaßen zu bestimmen versucht.

Daß die Tanzkunst und die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach, die beyden ältesten Künste seyen, ist bereits erinnert worden. Wir wissen auch aus verschiedenen Nachrichten, daß bey Griechen und andern Völkern alter Zeit, der Tanz nicht bloß zum gesellschaftlichen Ergötzen, sondern bey allen öffentlichen Festen der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um so viel unnöthiger uns hierüber weitläufig einzulassen, da wir die Abhandlung des Lohffsac über die alte und neue Tanzkunst, nachdem sie auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen ist, in den Händen der meisten unsrer Leser zu seyn glauben. Wie weit es die Alten, besonders die Griechen in dieser Kunst gebracht haben, läßt sich, da ihre Tänze für uns verloren sind, nicht sagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigstens in den frühern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Augustus, und auch schon etwas früher, das wesentliche der Kunst, nämlich den stitlichen und leidenschaftlichen Ausdruck gar sehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt sich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit schließen. Ich will nur eine Anekdote hievon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimische Tanzen, das er nie gesehen, verachtet, und geglaubt, die Bewunderung, mit der man davon sprach, rühre mehr von der Musik,

als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer, unter dem Kapfer Nero, bath ihn, er möchte ihn nur einmal sehen. Dieses geschah, der Tänzer hieß die Musik schweigen und stellte durch sein stilles Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus vor. Der Philosoph kam für Vergnügen fast außer sich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre was du vorstellst, ich seh es nicht bloß; denn du scheinst mir mit den Händen zu sprechen.“

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunst weiter ausgedehnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt ist. Es läßt sich aus einem Vers in der Ilias (*), und besonders aus einer Anmerkung, die Lucian in seinem Gespräch von der Tanzkunst darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unsrer Fertigkeit übereinkommen, darunter begriffen gewesen; und so wol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man schließen, daß überhaupt das, was wir izt das stumme Spiel der Schauspieler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem ist bekannt, daß die Alten gar ofte besondere Charaktere berühmter mythologischer Personen und auch einiger Helden, durch Solotänze geschildert haben: von solchen Schilderungen aber wissen unsre heutige Tänzer wenig. Man findet so gar, daß sie abstrakte Begriffe durch Tänze vorgestellt haben, wie z. B. die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Sostratus, der bey dem König Antiochus in Diensten war, sich geweigert habe, auf Befehl seines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieser des Tänzers Vaterstadt Priene sich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht diesem alten Tänzer keine Schande. „Es steht mir nicht an, sagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verloren hat.“ (*) Sie haben aber auch solche Tänze gehabt, bey denen es hauptsächlich auf seltsame Sprünge und höchst schwere Gebährdungen ankam; denn Erato sagt bey Lucian, es sey schändlich einem Menschen zusehen, der sich über alle Maße die Glieder verdröhe (*).

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht, und dieses scheint bey Gelegenheit der Opern geschehen zu seyn (*). In dem letztverwichenen Jahrhundert aber hat man hauptsächlich in Frankreich auf die

(*) E.
Ballet;
Tanz.

(*) II.
II: vs. 617.

(*) Sext.
Empir.
advers.
Mathem.
L. I.

(*) In
den den
καταλάν
μετω.

(*) E.
Opera.

(*) Art.
Ballet.

tralistische Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erste Directeur de l'Academie de Danse gewesen, für den ersten großen Meister der Kunst aus. Wir haben aber schon anderswo angemerkt (*), daß die ganze Kunst des theatralischen Tanzes der Neuern bis auf die izige Zeit, für Personen von Geschmack eben nichts sehr schätzbares gehabt habe. Man hat erst seit wenig Jahren angefangen ihr eine Gestalt zu geben, in welcher sie sich mit Ehren neben den andern schönen Künsten zeigen kann, und dazu hat der berühmte Noverre sowol durch seine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Ballette nicht wenig beigetragen. Ein Mann von feinem Geschmack und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Silverding in Wien den ersten Schritt zur wahren Vervollkommenung des theatralischen Tanzes gemacht habe (†). Man kann demnach hoffen, da nun ein so guter Grund zur Verbesserung der theatralischen Tanzkunst gelegt worden, daß sie sich endlich in einer Gestalt zeigen werde, die dem edlen Zweck und der Würde der schönen Künste gemäß sey.

Tanzstücke.

(Musik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hierzu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritt erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geschichte, daß einige wilde Nationen bloß nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzten. Indessen so vollständig der Tanz auch bey einer solchen Vereinigung ungestiteter Nationen seyn mag, so ist doch dieses nur der nie-

drigste Grad des Vergnügens, den die Tanzkunst gewähren kann. Der Geschmack hat einen Ekel an einem bloß einförmigen Schalle, der das Ohr rührt, ohne es zu vergnügen; daher muß der Gesang, oder etwas dem Gesang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinstimmt, noch dazu kommen, und indem das Aug an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findet, zugleich dem Ohre Belustigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten interessant werde.

Der Gesang ist allen Menschen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, so natürlich, und an sich selbst aller Arten von Rhythmus so fähig, daß man Mühe hat, sich eine Nation, oder eine Versammlung von tanzenden Personen vorzustellen, die nicht Tanz und Gesang mit einander vereinigen sollte. Bey allen gestiteten Nationen älterer Zeit hatte der Geschmack diesen Künsten noch die Poesie zugesellet, und man tanzte nach Liedern, die gesungen wurden. Es sey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und schwereren Tanzfiguren, der Beschwierlichkeit des Singens wegen, sich begnügte, die Lieder bloß von Instrumenten spielen zu lassen, und es hernach überdrüssig wurde, immer dieselben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle setzte; so ist doch gewiß, daß die mehresten Tanzstücke heutiger Zeit bloß Instrumentalstücke sind, und daß derselbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieselbe innere Einrichtung haben müssen, getanzt wird.

Es bleibt für die mehresten Tonsitzer ein Geheimnis, gute Tanzstücke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisiren. Die mehresten Tanzstücke enthalten gleich in den ersten zwey oder vier Tacten alle rhythmische Schläge, die durchs ganze Stück vom Anfang bis zu Ende wiederholet werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Gesang zusammengesetzt werden,

(†) On peut assurer hardiment que nous n'avons connu (jusqu'au tems de Silverding) que le simple Alphabet de la Danse. — Des Spectateurs froids & tranquilles ont admiré nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifférence qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, arti-

lement crayonnés. S. Festin de Pierre Ballet-Pantomime composé par Mr. Angiolini & représenté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle ist aus der Vorrede dieses kleinen Werks, die Hn. Calzabigi zum Verfasser hat, obgleich der Balletmeister Angiolini darin spricht.

den, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdem ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen Werth und seinen Ausdruck hat. Ein solches Tanzstück ist in der Instrumentalmusik, was ein Lied in der Vocalmusik ist. Es gefällt allen Menschen, und je mehr, je länger es wiederholet wird. Die Kraft des Gesanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung stärker. Ein Tanzstück von acht Takten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal, wenn die Bewegung allmählig geschwinder wird, auf den Tänzer so unwiderstehlich wirken, bis er kraft- und athemlos zu Boden sinkt. (*)

(*) S.
Rhythmus

Nationaltanzstücke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweresten nachzumachen. Sie haben so viel eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlüsselfällen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik abweichendes, daß man selbst von der Nation seyn, oder sich ganz in ihren Geschmak versetzen, und den seinigen verläugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation schildert sich, wie in den Tänzen, so auch in den Tanzstücken. Es wäre für einen philosophischen Tonsezer eine wichtige Sammlung, Tanzstücke von allen Nationen zu haben, ihre verschiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation oft in einerley Ausdruck, ihren verschiedenen Geschmak, und die verschiedene Wirkung, die sie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch sowol seine Kenntnisse zu erweitern, als auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation selbst zu ziehen. Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsezer alle fremde und unbekannte Tanzstücke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druck allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonsezer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als Sei Sonate in dem allerneuesten Geschmak.

Unter den europäischen Nationen hat die französische die mehresten Gattungen von Tanzstücken geliefert. Einige davon sind sehr allgemein geworden, vornemlich die Menuet; andere sind weniger allgemein, und viele bloß theatralisch. Unter diesen giebt es Tanzmelodien, die große Mannigfaltigkeit erfordern, wie die Chaconne und die Passacaille.

Diese Mannigfaltigkeit ist eine reiche Quelle von mancherley Gemälden, die der Tänzer vorstellen und womit er eine Mannigfaltigkeit von Empfindungen ausdrücken kann. Eine solche Tanzmelodie muß wenn sie vollkommen seyn soll, einigermassen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzstück ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte, und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Takts festsetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsezer, ihre Suiten, Partien und Duvertüren fast bloß aus Tanzstücken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Uebung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannigfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzstück eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks, übten die Spieler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdrucksvollen und mannigfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzstücke zu sehr vernachlässiget. Wie wenige sind im Stande, z. E. eine gute französische Loure zu setzen, oder gut vorzutragen? Dieser Vernachlässigung ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstücke sich alle so ähnlich sehen, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind; daß außer den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzstücken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdrucksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten, und an dessen Statt eine manierliche, gezierete, ohne Kraft und Nachdruck tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzstücke zu pantomimischen Tänzen sind von einer ganz besondern Gattung, und machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer seinen Gang und seine Gebärden einrichtet; daher sie nicht so regelmäßig, als die andern Tanzmelodien seyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über diese Gattung wenig

nig nachgedacht: aber sie erfordert große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruck der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tonsetzer muß dazu eine große Geschicklichkeit besitzen, jede Gemüthsbewegung auszudrücken. Denn alles, was der Tänzer ausdrückt, muß schon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

T ä u s c h u n g.

(Schöne Künste.)

Die Täuschung ist ein Irrthum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemälde vergeffen, daß es bloß die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, daß wir dabey vergeffen, daß das, was wir sehen, bloß Nachahmung ist, und die Schauspieler wirklich für die Personen halten, die sie vorstellen.

Man sieht sogleich, daß die gute Wirkung vieler Werke des Geschmacks von der Täuschung herkommt, die sie in uns bewirken. In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, sie seyen aus der körperlichen oder sittlichen Welt genommen, kommt die Hauptsach auf die Täuschung an. Weiß der Künstler sie zu bewirken, so ist er ziemlich Meister über die Gemüther der Menschen; er kann sie mit Lust oder Verdruß, mit Fröhlichkeit oder Schrecken erfüllen. Es ist demnach ein sehr wesentlicher Punkt in der Theorie der Künste, daß die Ursachen der Täuschung untersucht, und die Mittel, wodurch sie erhalten wird, angezeigt werden.

Die gänzliche, völlige Täuschung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenspihl von Dom Gaiseros und der schönen Welsandra, die Marionetten für die wirklichen Personen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Ähnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unsre Phantasien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beschaffenheit der Träume, uns einiges Licht über die wahren Ursachen der Täuschung geben.

(†) Wer dieses etwas weiter ausgeführt zu sehen wünschet, wird auf die Zergliederung der Vernunft verweisen.

Die Ursachen der Täuschung in den Träumen, sind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen sinnlichen Empfindungen, die uns Vorstellungen von den äußerlichen persönlichen Umständen, in denen wir uns befinden, erweken. Wenn wir uns bloß innerer Vorstellungen bewußt sind, denen nichts beygemischt ist, das sich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unsern äußerlichen persönlichen Umständen gehört, so kann es nicht anders seyn, als daß wir die Vorstellungen der Einbildungskraft für wirkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorstellungen ist, das uns des Gegentheils versicherte. Wir müssen nothwendig uns einbilden, wir seyen an dem Orte, in dem uns die Phantasie versetzt hat, wenn wir von dem wirklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Personen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen seyen; wenn unser Aug alsdenn nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte. (†) Wenn also gar alles Gefühl unsers äußerlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasie klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl bloß schwach, und weniger lebhaft, als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenständen der Phantasie so stark gerührt werden, als von wirklichen Eindrücken der Sinnen.

Wenn also Dichter und Schauspieler durch das Drama so viel bey uns wirken können, daß die Vorstellungen und Empfindungen von unserm äußerlichen Zustande, die wir während dem Schauspiel haben, schwächer werden, als die, welche die Scene selbst giebt; so haben sie die Täuschung hinlänglich erreicht. Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht bloß von der Beschaffenheit der Werke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt. Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrücken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schwerlich zu täuschen. Der Künstler muß also Menschen von Empfindsamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft vorsetzen. Hat er solche, so liegt ihm ob, sein Werk

die ich in den Memoires de l'Academie Royale de Sciences et Belles-Lettres im Jahr 1758 gegeben habe.

Werk so darzustellen, daß es hinlängliche Täuschung bewürket.

Hiebei kommt es überhaupt auf eine gänzliche Fesselung der Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Kunst an. Denn es ist bekannt, daß das Anstrengen der Aufmerksamkeit auf einen Theil unsrer Vorstellungen, die andern, wenn sie gleich durch die Sinnen erweckt werden, so sehr schwächt, daß man sie ofte nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauspiel verleitet werden, die Aufmerksamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, so vergessen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andre Umstände unsrer wirklichen äußerlichen Lage, und bilden uns so gut, als im Traum, ein, wir seyen an dem Orte, den die Scene vorstellt, und sehen die vorgestellte Handlung, nicht in der Nachahmung, sondern in der Natur selbst. Und eben so geht es mit jeder Täuschung zu.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerksamkeit, so wie die Täuschung es erfordert, geseßelt wird, sind vielerley, und liegen sowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der ästhetischen Kraft, zu einem gewissen Grad erhoben, kann die Wirkung thun; und wir haben in den meisten Artikeln dieses Werks, darinn wir die verschiedenen Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst besonders betrachtet haben, das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der sichtbaren Natur genommen ist, beruhet die Täuschung größtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemälden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perspektiv, die Täuschung hervorbringen.

Hingegen wird sie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit, plötzlich ausgelöscht. Jede wirkliche Unrichtigkeit, alles Widersprechende, Unwahrscheinliche, Gefünstelte, läßt uns sogleich bemerken, daß wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. So bald wir durch irgend einen Mangel die Hand des Künstlers erblicken, wird die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand, den wir allein bemerken sollten, abgezogen. So gar Schönheit und Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn. Ein Colorit, das schöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer ist, als man sie in der Natur antrifft, sind der Täuschung schädlich. Das Verschönern der

Zweiter Theil.

Natur, wovon man dem Künstler so viel vorschwätzt, kann also gefährlich werden; da hingegen gar ofte überlegte Nachlässigkeiten selbst sehr viel zur Täuschung beitragen.

Dieses sieht man am deutlichsten in den Vorstellungen der Schauspiele. Die Schauspieler, die so sehr pünktlich sind, Gang, Stellung und Gebärden nach den Regeln der schönen Tanzkunst einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genauesten Regeln des Vokallanges aussprechen, und dergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuschen; weil sie nicht in der schicklichen Nachlässigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuschung nicht der höchste Grad der Vollkommenheit, sondern der höchste Grad der Natur und die höchste Leichtigkeit erfordert.

Temperatur.

(Musik.)

Das Wort bedeutet überhaupt eine wol überlegte kleine Abweichung von der höchsten Reinigkeit eines Intervalles, um es dadurch in Verbindung mit andern desto brauchbarer zu machen (*); besonders aber drückt man dadurch die Einrichtung des ganzen Tonsystems aus, nach welcher einigen Tönen etwas von der genauen Reinigkeit die sie in Absicht auf gewisse Tonarten haben sollten, benommen wird, damit sie auch in andern Tonarten können gebraucht werden. Wir haben in dem Artikel System gezeigt, wie so wol das alte, als das neuere reine diatonische System beschaffen seyn müsse. Setzet man nun, daß jede Octave dieses Systems C, D, E, F, G, A, B, H, c. so gestimmt sey, wie die dort angezeigten Verhältnisse es erfordern, und daß man sich mit diesen Tönen, deren jeder, nur B und H ausgenommen zur Tonica kann gemacht werden, begnüge, so hat man keine Temperatur nöthig. Jeder der zur Tonica angenommene Ton hat zwar andre Intervalle, als die andern, aber sie sind so beschaffen, daß man mannigfaltige und schöne Melodien zu mehreren Stimmen damit setzen kann.

So bediente man sich in der That des diatonischen Systems bis in das vorige Jahrhundert: damals aber streng man an eine größere Mannigfaltigkeit von Tönen und Modulationen zu suchen. Man war nicht mehr zufrieden, bloß aus sechs Haupttönen, und zwar aus jedem entweder nur in der großen oder in der kleinen Tonart zu spielen. Die

Dddd ddd

schon

(*) S. Stimmung.

schon vorher eingeführten halben Töne Cis, Dis, Fis, und Gis, wurden allmählig dazu gebraucht, daß man aus einem Grundtone, der in dem ehemaligen System nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen spielte. Endlich fiel man auch darauf die neuen halben Töne selbst zu Haupttönen zu machen und das ganze System so einzurichten, daß jede der zwölf Saiten der Octave, so wol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieses war nun mit zwölf Saiten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig festgesetzt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es ist keine Stimmung von zwölf Saiten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die so wäre, daß jede dieser Saiten ihre reine diatonische Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch sah man, daß diese Forderungen beynahe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatonischen Reinigkeit etwas Weniges wollte fehlen lassen. Dieses veranlassete also die Tonsezer eine Temperatur zu suchen, die das Spielen aus zwölf Haupttönen, so wol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es sind nun sehr vielerley solche Temperaturen vorgeschlagen worden. Wir halten es aber für übersüssig sie hier anzuzeigen. - Gar viel Tonsezer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Und da sie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung steht; so wollen wir ihre Beschaffenheit hier beschreiben. Vorher aber müssen wir die allgemeinen Grundsätze, wonach jede Temperatur sich richten muß, anzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Forderung, daß jeder der zwölf Töne des Systems als eine Tonica so wol in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht werden, ohne daß die Anzahl der Saiten vermehrt werde. Dieser Forderung zufolge muß jeder der zwölf Töne, seine Octave, seine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben; weil dieses die wesentlichen Intervalle sind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich sey jedem Tone diese nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich, daß man gezwungen sey einige Intervalle etwas höher, andre etwas tiefer zu lassen, als sie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieses Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht so weit gehen, daß

die Dreyklänge dadurch ihre consonirende Natur verlohren.

Hier kommt es also zuerst auf die Frag an, um wie viel eine Consonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfordert, könne genommen werden, ohne ihre consonirende Natur zu verlieren? Alle Tonsezer stimmen darin über ein, daß die Octave völlig rein seyn müsse, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehen.

Dieses sind nun die Grundsätze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen ist. Nun wollen wir die gleichschwebende Temperatur näher betrachten. Sie besteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, so daß zwischen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. s. f. bis H-c. die Stufen völlig gleich seyen. Hierzu nun würde erfordert, daß die Längen der Saiten, in Zahlen ausgedrückt, eine Reihe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Wüthn wären zwischen zwey Zahlen, die sich gegen einander verhielten wie 2 zu 1, elf mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen. Dieses ist nun weder durch Rechnen, noch durch geometrische Constructionen möglich. Doch kann man auf beyderley Art die Längen der elf Mittelsaiten so bestimmen, daß sie von der strengsten Genauigkeit wenig abweichen. Da nun die Octave aus fünf ganzen Tönen von dem Verhältniß $\frac{3}{2}$ und zwey halben Tönen von dem Verhältniß $\frac{2}{3}$ besteht (*), welche zusammen auch einen ganzen Ton, von beynahe $\frac{1}{2}$ ausmachen, so giebt die gleichschwebende Temperatur für die Octave zwölf halbe Töne, davon zwey ziemlich genau einen ganzen diatonischen Ton von $\frac{3}{2}$ ausmachen.

(*) C. System.

Ferner hat jede Saite dieser Temperatur ihre Quinte und Quarte, die fast unmerklich von der völligen Reinigkeit dieser Intervalle abweichen. Denn die Quinten schweben nur etwa um den zwölften Theil eines großen Comma unter sich, folglich die Quartan so viel über sich, welches kaum zu merken ist, die Terzen aber weichen ohngefähr um $\frac{1}{3}$ eines Comma von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch diese Temperatur alle Consonanzen beynahe ihre völlige Reinigkeit behalten, so scheint sie allerdings von allen andern den Vorzug zu verdienen. Es läßt sich auch erweisen, daß keine Temperatur mög-

lich sey, durch welche gar alle Consonanzen ihrer Reinigkeit so nahe kommen, als durch diese. Daher ist es ohne Zweifel gekommen, daß sie so viel Beyfall gefunden hat.

Untersucht man aber die Sache etwas genauer, so findet man, daß diese Vortheile der gleichschwebenden Temperatur nur ein falscher Schein sind. Erstlich ist es schlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu stimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem sehr richtig getheilten Monochord besonders gestimmt wird. Denn wer kann sich rühmen nur eine Quinte nach dem Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfordert, abwärts schwebt? Was auch die geübtesten Stimmer hierüber versichern mögen, so begreift jeder unparteyischer Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich sey. Wollte man also diese Temperatur annehmen, so müßte bey jedem Clavier auch ein richtig getheiltes Monochord befindlich seyn, nach welchem man, so oft es nöthig ist, stimmen könnte.

Wollte man sich aber auch dieses gefallen lassen, so sind noch wichtigere Gründe vorhanden, diese Temperatur zu verwerfen. Es ist offenbar, daß dadurch die Tonarten der Musik nur auf zwey herunter gesetzt würden, die harte und weiche; alle Durtöne wären transponirte Töne des C dur, und alle Molltöne transponirte Töne des C mol. Deswegen fielen durch diese Temperatur gleich alle Vortheile, die man aus der Mannigfaltigkeit der Tonarten zieht, völlig weg. Diese sind aber zu schätzbar, als daß Tonsetzer von Gefühl sich derselben begeben könnten. (*)

Endlich ist auch noch der Umstand zu bemerken, daß in verschiedenen Fällen aus dem reinsten Gesange, den zwey Singestimmen gegen einander führen, Terzen entstehen, die doch merklich höher sind, als die, welche die gleichschwebende Temperatur an-

(*) S.
Tonarten
und Ton.

gibt, wie Hr. Kirnberger deutlich bewiesen hat (*). In diesen Fällen, würden also die nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Instrumente, gegen die Singestimmen und Violine schlecht harmoniren.

(*) S. Ref.
sen Kunst
des reinen
Geges.
S. 11. 12.

Dieses sind die Gründe, die uns bewegen, die gleichschwebende Temperatur ihrer scheinbaren Vollkommenheit ungeachtet, zu verwerfen, und ihr die Kirnbergerische vorzuziehen. Die Stimmung die-

ser Temperatur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, ist bereits beschrieben worden (*). Es bleibe also hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienst derselben besteht darin, daß sie nicht willkürlich, wie so viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, sondern solche, die ein vielsümmiger Gesang natürlicher Weise hervorbringt.

(*) S.
Stimmung.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Instrumente ohne alle Temperatur, jede für sich nach den reinsten Intervallen fortschreitet, bey ihrer Vereinigung wirklich Harmonien, oder Accorde entstehen, die in verschiedenen Tönen verschiedentlich temperirt sind. Durch einerley Fortschreitung zweyer Stimmen entstehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhte große Terzen, und so auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieses ist so fühlbar, daß geübte Spieler aus diesen so entstandenen Accorden, den Ton erkennen, aus welchem ein Stück gesetzt ist, die Instrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich gestimmt seyn. Deutliche Beyspiehle von der Verschiedenheit der Terzen, die auf solche Weise entstehen, hat Hr. Kirnberger in seinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reinsten Gesange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) die beste, die jedem Tone seine reine große Terz in dem Verhältniß $\frac{4}{3}$, und seine reine kleine Terz in dem Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gäbe; weil in einigen Tönen solche Terzen wirklich nicht statt haben, sondern bey dem reinsten und natürlichsten Gesange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptsache bey Erfindung einer wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone solche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung, ihm natürlich sind. Daß dieses durch die Kirnbergerische Temperatur wirklich geschehe, wird jeder, der im Stand ist Harmonien zu fühlen, von selbst bemerken. Dieses ist der Grund, warum wir sie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist (*),

(*) S.
Stimmung.

Dddd ddd 2

so

so bekommt jeder Ton, wegen der ihm eigenen Accorde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die Instrumenten in Chor: oder Sannerton, oder überhaupt höher oder tiefer als gewöhnlich. Die so genannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinsten, und von den andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschickter Tonsetzer den Ton ausfinden kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruck am besten schicket. (*) Wer nicht einsehen wie wichtig in gewissen Fällen diese Wahl des Tones sey, der versuche den fürtrefflichen Chor aus der Braunschen Oper *Iphigenia*, *Mora, mora Ifigenia* &c. in C dur, oder F dur zu versetzen, und gebe bey der Aufführung desselben Acht, wie sehr er seine Kraft in diesen Tönen verlihren wird.

(*) S.
Ton.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verschiedene Tonleitern, deren jede sich vorzüglich zu gewissen Charakteren des Ausdrucks schicket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowohl das Dis als Cis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben, die wir an seinem Orte beschrieben haben. (*) Wer also wissen will, wie dieses alte System klingenet, kann es auf einer Orgel, die nach unsrer Temperatur gestimmt ist, im Spielhau aus Dis und Cis dur erfahren.

(*) S.
System.
S. 1146.

Uebrigens haben wir bereits anderwärts angemerkt, daß in dieser Temperatur nur drey temperierte Quinten vorkommen, (*) so daß die Abweichungen bloß auf solche Intervalle kommen, die sie ertragen, oder gar erfordern. Es ist demnach zu wünschen, daß diese Temperatur durchgehends eingeführt werde.

(*) S.
Quinte.

Tenor.

(Musik.)

Mit diesem Namen bezeichnet man eine der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle, (*) die sich durch ihren besondern Umfang von einander unterscheiden. Der Tenor ist die zweyte von unten, und folget zunächst auf den Bass: sein gewöhnlicher Umfang ist von e bis g, höchstens bis a. (†)

(*) S.
Stimme.



(†) Es ist nämlich hier nicht von außerordentlichen Stimmen der Solofänger, sondern von dem gewöhnlichen

Diese Stimme ist dem männlichen Geschlechte von reiferm Alter eigen, doch in Deutschland weit seltener, als der Bass; denn von zehn erwachsenen Mannspersonen werden immer neun und mehr Bassstimmen haben, gegen einen, die den Tenor singt. Eine helle und schöne Tenorstimme ist deswegen etwas selten; sie wird aber nicht bloß der Seltenheit, sondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeschätzt.

Terenz.

Der bekanntste römische Comödienschreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Slave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung gesprochen hat. Er war noch in der Kindheit da Plautus starb, und schon in seinem 18 Jahr soll die *Andria* sein erstes Stück gespielt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine arrige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiel *Andria* den Aedilen überreichte, sagte ihm der Aedil Terentius, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stück ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so ward ihm neben dem Tisch eine Banke hingesezt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen; und ihn zu bitten das ganze Stück nach aufgehobner Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lilius und Scipio zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verfertigung seiner Stücke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sich zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den *Adelphis*, die Beschuldigung sehr schwach von sich ab. Einige haben geglaubt, daß die Freunde von denen der Dichter an angezeigtem Orte spricht, nicht Scipio und Lilius seyn können, weil sie damals noch zu jung gewesen, sondern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht leugnet, Q. Fabius Labco und Mar. Popilius, beyde consularische Männer und Dichter seyen; oder sie meinen Sulpicius Gallus ein gelehrter Mann, der diese Schauspiehle zuerst in den consularischen Spielen eingeführt, habe unserm Dichter geholfen.

Nach-

Umsange die Rede, den der Tonsetzer vor Augen haben muß, wenn er für Chöre setzet.

Nachdem er die 6 Stüke die wir noch haben verfertigt hatte, reiste er noch vor seinem 35 Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurückreise verunglückt. Er soll in Griechenland 108 Comödien des Menanders übersetzt haben; sie sind, so wie die Originale, verloren. Man wollte ehemals wissen, daß von seinen 6 Comödien der Phormio und die Aegyra aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter die an einen römischen Ritter verheyrathet worden.

Cäsar scheint den Terenz gegen sein Urbild, den Menander schwach gefunden zu haben; wenn solgendes Sinngedicht, wie man sagt, wirklich von diesem Dictator ist.

Tu quoque, tu in summis o dimidiato Menander
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut aequo virtus polleret honore
Cum Graecis, neque in hac despectus parte jaceres
Unum hoc maceror et doleo, tibi deesse Terenti.

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag, so scheint das Urtheil, das darin von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So sehrzweifelhaft seine Comödien sind, so fehlt es ihnen an dem comischen Salze, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleicht.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus seine: er besitzt sich beständig, läßt sich keinen Augenblick vom poetischen Feuer oder von Laune überraschen, weder etwas unbedachtames zu sagen, noch gegen den reinsten Geschmack anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredet, als

gethan, welches bey Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblick auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deswegen dem Tragischen nicht, und wo er comisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchstvernünftiger Dichter; sein ist die comische Anständigkeit, in den Reden und Handlungen, so wie der comische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere, und Donat merkt wol an, daß es ihm so gar gelungen, das schwereste, mit Anstand zu thun; Courtesanen, die nicht anstößig sind, einzuführen, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere. (†) Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumenos, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5 Scene des IV Aufzuges, sind große Meisterstücke.

In Sittensprüchen ist er sehr glücklich, und zeigt sich als einen großen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, sondern solche, die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Namen mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben, (††) wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalanterie vorzieht.

Dddd ddd 3

Man

(†) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlam zu heben grüßte habe, liegt in folgender Stelle.

Et cum egomet nunc tecum in animo vitam tuam considero

Atque vestrum omnium, vulgus qui ab sese segregant:
Et vos esse istius modi et nos non esse, haud mirabile est.
Nam vobis expedit esse bonas: nos quibuscum res est non sinunt;

Quippe forma impulsu nostra nos aniatores colunt.
Ubi haec immota est, illi suum animum alio conferunt.
Nisi si prospectum est interea aliquid, desertae vivimus.

Vobis cum uno semel ubi aetatem agere decretum est viro,
Cujus mos maxime est consimilis vestrum, hi se ad vos applicant;

Hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini:
Ut numquam ulla amoris vestro incidere possit calamitas.
Heautontim. Act. II. sc. 3.

(††) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'esclave africain: écoutez Phedria dans l'Eunuque et vous serez à jamais dégouté de toutes ces galanteries misérables et froides qui défigurent la plupart de nos pièces. Gaz. litt. Oct. 1765. p. 257.

Man kann überhaupt sagen, Terenz sey der comische Dichter aller Menschen von seiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfachheit der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Comödien an.

Termen.

(Baukunst. Bildhauerkunst.)

Könnten eigentlich Bildsäulen genannt werden; weil sie halb Bild und halb Säulen sind. Es sind Werke deren obere Hälfte die menschliche Gestalt bis auf den halben Leib vorstellt, die untere aber in einen viereckigten sich gegen das untere End verschmälern den Pfeiler ausläuft.

In der Baukunst werden sie anstatt der Säulen oder Pfeiler zu Tragung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden sie frey, anstatt der Statten hingesezt.

Die Termen schelnen die ältesten Statuen zu seyn. Man weiß, daß einige alte Völker bloß unförmliche Steine, als Bilder der Götter verehrt haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommnen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberstes Ende, so gut es die noch rohe Kunst vermochte, nach der Gestalt des menschlichen Hauptes ausgehauen ward, um sie von andern gemeinen Steinen zu unterscheiden. Vielleicht aber haben die Gränzsteine, die bey allen Völkern für etwas heiliges und unverlegliches gehalten werden, zuerst diesen Einfall veranlassen. Es mag einem eingefallen seyn, diese Steine um sie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgestellt, zu unterscheiden, oben etwas abzurunden, und etwa Nase, Augen, und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzstein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verletzung der Gränzen rächet. Dieser Einfall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzsteine so bezeichnet worden. Endlich aber ist, wie es mit so viel andern Dingen gegangen, eine besondere Zierrath erst in den Gärten, hernach so gar an Gebäuden, aus diesen Gränzsteinen gemacht worden.

Terz.

(Musik.)

Ein consonirendes Intervall, das seinen Namen daher hat, daß in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Capte, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie abzähle, eine Terz gegen die erste flinget, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. s. f.

Weil in unserm diatonischen System die Stufen von einem Tone zum andern ungleich sind, und drey Capten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben wie D-E, E-F, ausmachen, so ist auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene besteht aus zwey ganzen Tönen, (*) diese aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen, nach dem Verhältniß $\frac{3}{2}$ und einen von $\frac{4}{3}$, (*) so entstehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{3}{2}$ und der kleine $\frac{4}{3}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{3}{2}$ auf einander folgen. Im ersten Fall ist also die Terz $\frac{3}{2} \times \frac{4}{3}$ als C-E, das ist $\frac{8}{6}$ oder $\frac{4}{3}$; im andern Fall aber ist sie $\frac{3}{2} \times \frac{3}{2}$ als B-d; das ist $\frac{9}{4}$. Und eben diesem Grund ist auch die kleine Terz nach unserm System von zweyerley Art, da sie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone besteht; im ersten Fall ist also die kleine Terz $\frac{3}{2} \times \frac{1}{2}$ als A-c, das ist $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4}$; im andern aber ist sie $\frac{4}{3} \times \frac{1}{2}$ als D-F, das ist $\frac{2}{3}$ oder $\frac{2}{3}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältniß $\frac{7}{4}$ wäre, haben wir anderswo gesprochen. (*)

Von diesen Terzen hat die große Terz, deren Verhältniß $\frac{4}{3}$ ist, den größten Wohlklang; weil sie in der Folge der harmonischen Töne zuerst, und gleich nach der Quinte vorkommt (*); zunächst auf sie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{3}{4}$, und auf diese die verminderte $\frac{7}{4}$, von welcher die von $\frac{3}{2}$ ohngefähr um $\frac{1}{2}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie diese drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten System sich durch alle Tonleitern verhalten, ist in dem Artikel über die Intervalle genau angezeigt worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner ist als $\frac{3}{4}$ für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreypfang ist die Terz das wichtigste Intervall, weil sie die Tonart bestimmt; (*) daher sie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelassen werden.

Terzett.

(Musik.)

So nennt man, nach dem italienischen Terzetto, ein Gesangsstück von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen so wol in Kirchensachen, als in den Opern vor. Das Terzett hat eben die Schwierigkeiten im Saze

(*) Daher kommt ihr griechischer Name Di-tonus.

(*) S. System.

(*) S. Consonanz. Dreypfang.

(*) S. Consonanz.

(*) S. Tonart.

(*) S.
Duet,
Quartet.

Sage, von denen bereits an mehr Orten ist gesprochen worden (*), und erfordert deswegen einen in allen Künsten des Sages wolersfahrenen Tonsezer. Da wir keine vollkommene Terzette kennen, als die, welche Braun in seinen Opern gesetzt hat, so können wir nicht anders, als den Tonsezer als Muster anpreisen.

Terzquartaccord.

(Musik.)

Dieser Accord besteht aus Terz, Quart und Sexte, und ist die zweite Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte desselben zum Bass genommen wird. Die Terz ist in diesem Accord die Dissonanz (*), die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter sich geht. Z. B.

(*) S.
Septimen-
accord.

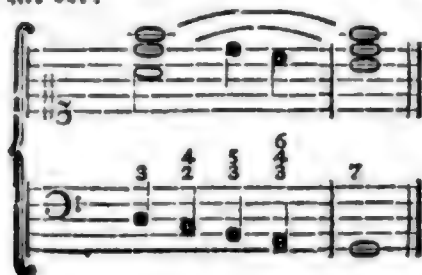


Er kommt selten anders, als in diesen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Tonica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im ersten Fall führt er zu dem Dreyklang der Tonica, oder dessen Verwechslung, und im zweiten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft bloß durch 6 angezeigt, und die Quartie wird, wenn sie nicht vorhergelegen hat, weggelassen, und an ihrer statt am besten die Octave vom Bass genommen.

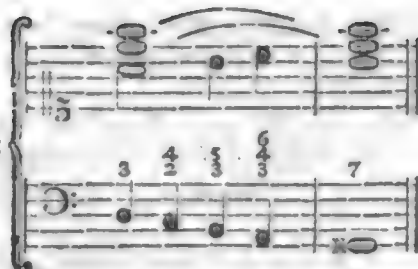
Wenn dieser Accord die übermäßige Sexte bey sich führt, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, dessen Behandlung an einem andern Ort gezeigt worden (*).

(*) S.
Sextenac-
cord.

Der Terzquartaccord kommt auch noch auf folgende Art vor:



oder:

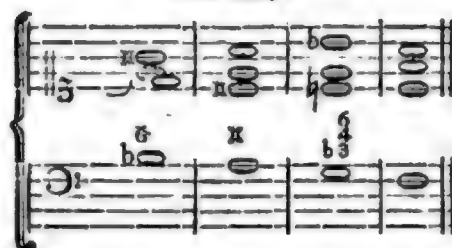


und ist in solchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geschwind ist, bloß durchgehend.

Man kann auf folgende Weise vermittelst des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren:

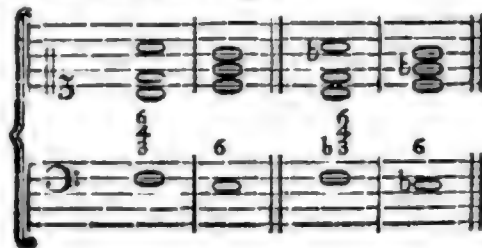


oder auch:



In beyden Fällen ist der Terzquartaccord vornehmlich in dieser Lage, von einem entzückenden Wohlklang, weil man die verminderte Terz (6 : 7) in ihm zu hören glaubt.

Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccordes entsteht, ist leicht von dem vorhergehenden durch seine Fortschreitung zu unterscheiden. Er kommt in der Durtonart auf derselben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen ist, und führt zum Accord der Tonica. Z. B.



Die

Die Terz steht hier statt der Secunde, und ist die zufällige Note vom Fundamentalbass, die ihre Resolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert; die Dissonanz der Septime liegt im Bass: daher ist dieser Accord ein durch die Terz vorgehaltener Secundenaccord, und muß auch so behandelt werden (*).

(*) S. Secundenaccord.

Tetrachord.

(Musik.)

Bedeutet in der alten Musik der Griechen ein Tonssystem von vier Saiten oder Tönen, davon die zwey äußersten eine Quarte gegen einander klingen. Es ist im Artikel System gezeigt worden, daß die Alten ihre Tonssysteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, so wie igt das unsrige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemeus das diatonische System bestimmen will, sagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demselben eingetheilt werde. Dieses war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen und ähnlichen Tetrachorden bestand, denen die Unteroctave des höchsten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel System zu sehen ist. Deswegen brauchten sie auch in ihren Singschulen zur Solanisation nur vier Saiten $\tau\alpha$, $\tau\epsilon$, $\tau\eta$, $\tau\omega$, da hernach, als das System in Hexachorde, oder Sexten eingetheilt wurde, die sechs aretinischen Saiten nöthig waren.

Wir halten es für überflüssig hier zu beschreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze System aller Töne daraus zusammen zu setzen. Wer hierüber neugierig ist, kann die nöthigen Nachrichten darüber in Rousseaus Dictionnaire de Musique finden.

Theilung.

(Musik.)

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsezer indgemein durch das lateinische Wort *Diminutio* anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeigt worden, wie zu einem Choralgesange von einer Stimme, noch andre Stimmen von gleichen Noten sollen gesetzt werden, hernach auch gelehret, wie solche Stimmen dazu zu setzen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Choral, in den andren Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann *Diminutiones* genannt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden; da man

gegen eine halbe Tactnote zwey Viertel, oder vier Achtel setzte. Eben so kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleinerer Geltung vor, die man deswegen *Imitationes per Diminutionem* genannt hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Tactes, anstatt einer Note, mehrere gesetzt werden. Der zierliche, melismatische Gesang, unterscheidet sich von dem schlechten, oder ganz einfachen Choralgesange, hauptsächlich dadurch, daß in jenem ofte statt eines einzigen Tones, der nach Maßgebung des Tactes eine halbe, Viertel- oder Achtelnote seyn sollte, mehrere, die aber zusammengenommen, nur die Geltung des einen haben, gesungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Saze auf jede Sylbe, oder in Instrumentalsachen auf jeden Tacttheil, nur ein Ton gesetzt werden soll; so würden doch gefühlvolle Sänger und Spieghler sich gewiß nicht daran binden, sondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdrucks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat also die Theilung in dem affectvollen Gesang ihren Grund. In der That würde man dem Gesang und auch den Instrumentalmelodien, die feinsten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in den $\frac{1}{2}$ Tact bloß Viertel, in dem $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{4}$ Tact lauter Achtel haben wollte. Man würde dieser Einförmigkeit bald müde werden.

Es sind aber bey dieser Theilung der Töne einige sehr wesentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Saz nicht soll verworren werden. Man kann nicht in jeder Tactart, jede Theilung anbringen, sondern nur solche, bey denen der Gang des Tactes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabretact nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hiervon zu erinnern wäre, ist bereits im Artikel Tact, bey jeder Tactart angezeigt worden. Damit der Gang des Tactes bey viestimmigen Sätzen durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müssen sie nie in allen Stimmen zugleich angebracht werden; es muß allemal eine Stimme durch die der Tactart eigene Tactglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachgeahmten Sätzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruck, den eine Sylbe, oder ein Tacttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem

Haupt-

Hauptfag im Niederschlag gewesen, bey der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegen gesetzt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollten, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto größeres Gewicht zu geben.

Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Wirkung der wichtigsten Werke des Geschmacks gründet sich auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar ofte von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichsten Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die interessirten Personen in starke Leidenschaften getahten, setzen auch die unsrigen in merkliche Wirkksamkeit, auch so gar in dem Falle, da wir wissen, daß alles bloß erdichtet ist. Das schon so lange vergangene, oder vielleicht gar erdichtete große Leiden des Priamus, oder Philoklets, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder bey dem Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwille, wenn uns Tacitus die verfluchte Tyranny einiger der ersten Edlaren in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Wirkung schon so viel Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungeduld, als wenn wir selbst noch unter dem Druck seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst, als gewiß, voraussetzen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks, die eigentliche Quelle, woraus sie entsteht, deutlich angezeigt. (*)

Dieser glückliche Gang an fremden Interesse Theil zu nehmen, und, selbst erdichtetes Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit großem Vortheile zu Nuze machen. Indem Horaz von den Dichtern sagt:

Aut prodesse volunt aut delectare poetæ

Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.

Zweyter Theil.

zeigt er das doppelte Hauptinteresse aller Künstler an. Wollen sie uns angenehm unterhalten, so können sie ihren Zweck nicht besser erreichen, als wenn sie uns Scenen schildern, die vermöge der Theilnehmung unsre Neigungen und Leidenschaften in lebhaftes Spiel setzen; und wenn sie nützlich und lehrreich seyn wollen, so können sie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weise seyn. Dieses ist aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeiget worden. (*)

Die Theilnehmung beruhet hauptsächlich auf der Aufmerksamkeit, die wir auf die vorgeschilderte Gegenstände richten. Je größer sie ist, je mehr vergessen wir unsern wirklichen Zustand, und je stärker fühlen wir den eingebildeten, in dem wir uns bey Gelegenheit dessen, was uns vorgestellt wird, setzen. Deswegen muß der Künstler sehr besorget seyn, daß die Aufmerksamkeit auf den vorgestellten Gegenstand durch nichts geschwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuschung befördert, oder hindert, ist auch der Theilnehmung beförderlich, oder hinderlich: darum haben wir nicht nöthig das, was bereits hierüber gesagt worden, (*) zu wiederholen.

Thür.

(Baukunst.)

Unter diesem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oefnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht sind; folglich außer dem, was man im eigentlichen Verstand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeister hat in Ansehung der Thüren verschiedenes zu überlegen, daß er nicht versäumen darf; besonders den Ort, wo er sie anbringt, ihre Gestalt und Größe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß sie müssen in die Augen fallen. Hausthüren müssen mitten an den Außenseiten seyn, weil sie einzeln Stütze sind, (*) und weil auch der Bequemlichkeit halber dieses der beste Platz ist. Die Thüren der Zimmer müssen so angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entsteht. Sind sie an einer den Fenstern gegen überstehenden Wand, so müssen sie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenster treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeister sie allemal so anzubringen suchen, daß weder von außen noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie gestört wird.

Eccc ecc

Die

(*) S. Einleitung; Theilnehmung; Leidenschaft.

(*) S. Täuschung.

(*) S. Theilnehmung; S. 70. und Täuschung.

(*) S. Symmetrie.

Die Größe richtet sich nach der Bestimmung und der Art des Gebäudes. Das beste Verhältnis der Weite zur Höhe ist, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Außenseiten ausmachen, müssen natürlicher Weise, um das Auge gerade dahin zu lenken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oefnungen mit Bogen, wo sie nicht nothwendig sind, verwerfen, so würden wir bloß gerade geschlossene Thüren zulassen. Eine ganz schlechte Wirkung thun die mit einem vollen Bogen geschlossenen Thüren, wo die daneben stehenden Fenster ohne Bogen sind.

In Berlin ist der schlechte Geschmack aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren perspektivisch zu machen, welches ganz ungereimt ist. Denn andrer Gründe zu geschweigen, so macht diese seltsame Veranstaltung entweder, daß die Oefnung der Thüre zu klein, und so gar kleiner als die Oefnung der Fenster wird, oder, wenn die Oefnung ihre rechte Größe hat, so wird der äußere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weise verzehrt werden. Es würde viel zu weitläufig seyn, uns hierüber in besondere Betrachtungen einzulassen. Goldmann giebt fünfzehn verschiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht sind. Die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß solche Verzehrungen, dem im Ganzen herrschenden Geschmack angemessen seyen.

T O N.

(Musik.)

Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als den besondern Klang einer Flöte, einer Violine u. s. f. Denn man sagt von einem solchen Instrument, es habe einen schönen, hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpflichten, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man versuchte die verschiedene Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu bestimmen. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Das Instrumente haben offenbar einen ganz andern Charakter

des Tones, als Saiteninstrumente, und von diesen ist der Ton derer, die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Saiten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente die einen klagenden Ton haben, andre haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in würdliche Leidenschaft zu setzen, kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schifflichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton versteht man auch überhaupt einen Klang von bestimmter, oder abgemessener Höhe. So sagt man: der Ton C oder c; ein Basson, ein Tenorton u. s. f. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrument überhaupt, es sey im Chor- oder Cammertone gestimmt.

3. Besonders bedeutet das Wort ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und da unterscheidet man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fls, u. s. f. genannt. Die ganzen Töne sind wieder zweyerley: der große ganze Ton C-D, hat das Verhältnis von $\frac{9}{8}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältnis von $\frac{8}{7}$. Auch die kleinern diatonischen Stufen, die man halbe Töne nennt, sind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältnis von $\frac{3}{4}$, bald von $\frac{2}{3}$ (*).

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatonische Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Saiten. Wenn man sagt, ein Stück sey aus einem gewissen Ton gesetzt, oder man spiele aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel, man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Octave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stücken der Gesang durch mehrere Tonleitern vermittelt der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stück anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, der Hauptton des Stücks genannt (*).

Ehe die halben Töne AC, AD, AF, AG. in das Haupttonsystem eingeführt worden, hatte das ganze System nur sechs Töne, deren jeder seine eigene diatonische Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G und A. (*) S. 1127. Aber aus jedem dieser Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weise den Gesang zu bilden, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der

(*) S. 1127.

(*) S. 1127.

(*) S. 1127.

Ton

(*) S.
Athen-
tisch: Ma-
galisch.

Tonleiter einschränkte. (*) Daher entstanden also zwölf verschiedene Töne, von denen man für jeden Gesang den schicklichsten auszusuchen hatte. Dieses nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten; und wir sprechen in einem besondern Artikel davon.

Nach der heutigen Beschaffenheit der Musik hat jede der zwölf Saiten des Systems seine diatonische Tonleiter, sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder seine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu singenden Gesänge für den schicklichsten hält. Es ist nöthig, daß wir über diesen Punkt nähere Erläuterung geben; weil wir verschiedentlich bemerkt haben, daß in den Meinungen der Tonsezer selbst noch zu viel Ungewissheit über diese Materie herrscht.

(*) S.
Tempera-
tur.

Nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur (*) hätte man in der That nur zwey verschiedene Töne, einen nach der großen, oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeigt, daß diese Temperatur, wenn sie auch auf Orgeln, oder Clavieren wirklich angebracht wäre, in der Musik überhaupt nicht statt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violinisten sich nach derselben richten können, sondern in ihren reinen Fortschreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichschwebenden Temperatur erfolgen sollten. Es war also schlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortschreitungen verschiedener Stimmen entstehen, und wir haben gezeigt, daß die Kirnbergerische Temperatur so beschaffen sey.

Wenn wir also diese zum Grunde legen, so finden wir in der That, daß jede Saite des Systems darinn ihre harte und weiche diatonische Tonleiter hat, die sich bald mehr, bald weniger von andern unterscheidet. Einige dieser Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältnis von $\frac{4}{3}$, andre von $\frac{8}{6}$ noch andre von $\frac{4}{3}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{3}{4}$, andre von $\frac{3}{2}$, und noch andere von $\frac{1}{2}$; und dieser Unterschied findet sich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Saite ihre eigene diatonische Tonleiter bekommt, die sich bald mehr, bald weniger von allen andern unterscheidet, so muß nothwendig, auch jeder Ton seinen eigenen Charakter bekommen,

der gegen die andern mehr, oder weniger absteht. Verschiedene dieser Töne sind sich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterscheiden sich merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältnissen ihrer Intervallen anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzustellen. (*)

Man muß aber bey dieser Vergleichung der Töne nicht bloß die Tonleiter der Haupttöne, sondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu sehen, wie verschieden auch der Charakter der Töne sey, in welche man zunächst ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Diese Kenntnis aber dienet alsdenn dem Tonsezer, daß er in jedem besondern Fall, den Ton aussucht, der sich zu seinem Ausdruck am besten schikt.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine natürlichen Ausweichungen (*) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blick übersehen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

Dur = Töne.

- C. G. D. F. am reinsten.
A. E. H. Fis. härter.
B. Cis. Dis. Gis. am härtesten.

Moll = Töne.

- A. E. H. D. am reinsten.
Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.
G. C. F. B. am weichsten.

C ist der reinsteste Durton, weil außer dreym Dominantenaccorden alle Ausweichungen desselben rein sind; in Gdur kommt schon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; Ddur wird durch die Ausweichung in Adur und Fismoll noch härter; F kommt schon dem Adur nahe, der wieder weniger hart, als Edur ist, u. s. f. bis Gisdur, der der allerhärteste Durton ist.

Mit den Molltönen hat es dieselbe Verwandniß. A ist der reinsteste und B der weichste Mollton.

Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruck wenig geschickt, hingegen, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder

Essee eee 2

(*) S.
Tonleiter.

(*) S.
Auswei-
chung. S.
123.

(*) S.
Tonart.

Durtonart (*), zur Belustigung, zum lermenden und kriegerischen; zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften; oft zum bloß ernsthaften Ausdruck am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit würksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten Dür- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonsezer nicht bloß in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tonnes selbst, sehr sorgfältig seyn müsse. Die Stücke derer, die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne versetzen, deren Reinigkeit merklich von der verschieden ist, nach der sie ursprünglich gesetzt worden. Dieses kann jeder erfahren, der die an-

(*) S.
Tempera-
tur.

derswo (*) vorgeschlagene Probe mit dem Chor Mora, aus der Oper Iphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem musikalischen Al-

(*) S. 10. lerley (*) machen will.

Ton.

(Redende Künste.)

Ist eigentlich der Klang der Stimme in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. Man erkenne nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den kläglichen, oder munteren, weinerlichen oder freudigen Inhalt der Rede aus dem Ton, womit sie vorgetragen wird. Man kann aber nach dem Beyspiehl der griechischen Kunstrichter den ganzen Charakter der Rede, in so fern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erweckt, den Ton der Rede nennen.

Um dieses genau zu verstehen, müssen wir bedenken, daß jede Gemüthsfassung und jede Leidenschaft, nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, sondern auch ihre eigene Sprach und eigene Wendung habe. Die Einsalt, die Unschuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihr eigen ist. Alles was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man

von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton, ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erweckt. Daher bemerken wir die Art des Tons auch in Reden, die wir bloß lesen, ohne sie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorstellungen selbst. Ofte macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen sehr starken Eindruck. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführerisches, dem man um so weniger widerstehe, je dunkeler die Gründe der Wirkung sind. Es ist ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel statt läßt, und ein Ton der Falschheit und Verstellung, der den fräftigsten Beweisgründen alle Wirkungen benimmt. Die deutlichsten Beweise von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchst wichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Arbeit. Es ist aber höchst schwer die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu setzen. Wir werden uns bemühen, diejenigen die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spuhr zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläufig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrifft die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch. (†) In Ansehung des ersten Punktes unterscheidet er zweyerley Eigenschaften; die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme. (††) Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig Schwier-

(†) Prima observatio est, *qualem (vocem) habitas; secunda quo modo utaris.* Inst. L. XI. c. 3. 14.

(††) *Natura vocis spectatur quantitate et qualitate. In-*

Schwierigkeit: aber desto schweerer ist es den Ausdruck zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses fürtrefflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersehen. Est (vox) et candida, et fusca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hievon in folgenden Ausdrücken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave, acutum; flexibile, durum. (*) Außer diesen Benennungen findet man noch eine Menge anderer, deren sich beide Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimmen anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprach auszudrücken.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchst wichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die ofte mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schwer zu entdecken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruck auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schrecken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Wirkungen zu beobachten, um hernach durch fleißiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausrichten wird, als der Beste, dessen Stimme trocken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten. Das Stärkere, oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen. Durch diese bloß mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden. Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Tränen-

spiel des Cornelle vor, daß Medea das Moil mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage; so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben wegsalle, oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourût, mit einer stotternden, oder weichen Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstenden durch den spottenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hiernach folgt nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fließen, so wie der Ton es erfordert, und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruck erinnert worden. In diesem Stük müssen Redner und Dichter den Tonsezer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rücksicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung und die Wahl des Ausdrucks, schreibt man der Rede einen Ton zu: und dieses ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlt den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhafte Figuren, dazu braucht. Geheime Sachen in einen hohen Ton vorbringen, ist, wie der Cyniker Diogenes sehr witzig bemerkt, ein bleernes Schwerdt aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen, und Horaz nennt dieses ex fulgure durum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthsstlage ihren eigenen Ausdruck hat. Da man in verschiedener Fassung auch verschieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finster vorkommt; so darf man es sich gar nicht befremden lassen, daß auch der Ausdruck in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, sich nach dem innern Gefühl des Redenden richtet. Es gehört unter die Geheimnisse der menschlichen Natur, daß einerley Sache gar sehr verschieden auf uns wirkt, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also

den verschiedenen Ton in dem Ausdruck der Rede hervor. Ist dieser Ton in Werken des Geschmacks wol getroffen; so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell und in dieselbe Lage: und darauf kommt fast die ganze Wirkung des Werks an.

Man wird dieses sehr leicht begreifen, wenn man bedenkt, daß die Musik, deren Kraft so groß ist, wenn sie gleich nicht durch Poesie unterstützt wird, durch nichts anderes auf uns wirkt, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum sollte nicht ein Lied, oder eine Ode, selbst da, wo die Worte wenig sagen, durch den bloßen Ton stark rühren können?

Darum ist der Ton eine der wichtigsten Eigenschaften eines Werks der redenden Künste. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beispiele von solchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, sondern bloß durch den Ton sind; der also wirklich ofte wichtiger ist, als der Inhalt selbst. Wer den Ton einer rührenden Leidenschaft zu treffen weiß, darf eben nicht sehr besorgt seyn, ob das, was er zu sagen hat, auch wirklich rühren werde; denn der bloße Ton wird diese Wirkung schon thun.

Es ist demnach eines der nothwendigsten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem besondern Falle nöthig ist, zu treffen wisse. Dieses würde nicht schwer seyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von seinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Wessen Gemüth wirklich von Freud, oder Traurigkeit erfüllt ist, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er seine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man sich auch in die Empfindung gesetzt hat, so geschieht es nur sehr selten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geschmak, sich derselben ganz überlassen könne: das Nachdenken, das gar ofte nöthig ist, dem Vers, oder der Periode, die nicht, wie von selbst fließt, die gehörige Form zu geben, und was sonst in Absicht auf jeden Gedanken zu überlegen ist, dämpft die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich ist Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, so kann hier nur durch Beispiele gelehrt werden. Eine Sammlung ausgewählter Stücke darum der ge-

hörige Ton vollkommen getroffen ist, würde dieses Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläufigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdrucks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen, auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird ofte bloß durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als *αὐτὰρ*, *ἀτὰρ*, und mancher Klopstockische durch die Wörter Also, Und, Aber, Izo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.

T o n.

(Wahlerey.)

Ist der Charakter, das ist das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemählde herrscht. Daß in dem Colorit eines Gemähldes solche Charaktere statt haben, fällt auch dem unachtsamsten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündigt, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. Jener wirkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit. Die sanft in einander fließenden Farb einer Landschaft bey schönem dultigen Herbstwetter, kommt mit dem Sanften und Gefälligen einer Gemüthsart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derselbigen Landschaft im Sommer, mit dem runden und geraden Wesen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn dieses nicht bloße Hirnspinnste sind, so liegt bloß in der Farbmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Aehnlichkeit hat. Dieses

ist

(*) Plin.
XXXV. 5.

ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemählde den Ton der Farben nennt, mit einem Auspruch, den schon die Griechen gebraucht haben. (*) Denn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.

Es ist sehr schwer die Gattungen des Tons, oder die Tonarten des Colorits zu beschreiben; ein süßendes Aug, das gewohnt ist, ländliche Gegenden zu allen Jahreszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerksam zu betrachten, kennt sie; aber noch weit schwerer ist es zu sagen, wie der Mahler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochenen Farben, von der Hauptfarbe, von welcher sie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, daß der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichen blauen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenke man hiebei noch, daß gewisse Farben der Kleider mit dem, was die Physiognomie der Personen uns von ihrem Charakter zeigt, übereinkommen, oder dagegen streiten, so wird man geneigt zu glauben, daß der Mahler den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß einiger Hauptfarben in die Mischung des ganzen Colorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beitragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glühenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stelle man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so begreift man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekommt, wenn man gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derselben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem

Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemählde nennt.

Demnach muß der Mahler, der verschiedene Tone in seine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichts studiren, das in seinem Colorit herrscht. Dieses kann er dabey anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages- und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueste betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Wirkung des wiedererscheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Versuche hiezu etwas beitragen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemaltes Gemählde in einem Zimmer an eine Wand etwas in Schatten. Gegen ihr über, an einer Stelle, worauf eine helle Sonne scheint, setze man eine mit rothen, oder blauem, oder gelben, oder weißen Tafel überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abstreifen läßt, und bemerke jedesmal die Wirkung dieses Lichts auf das Gemählde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntnis der Tone kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieselbe zu erreichen.

Das leichteste in dieser Sache ist die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemählde nothwendig ist, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemählde fodert. Eine traurige Vorstellung erfordert einen Ton, der den Eindruck des Inhalts unterstützt, und eine reizende Vorstellung mache auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

Tonart.

(Musik.)

Wir nehmen dieses Wort hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrückt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort *Modus* auszudrücken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz, aufsteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, diese die große, oder harte Tonart genannt, welches man auch durch die Worte *Moll* und *Dur* ausdrückt. Diese beyden Ausdrücke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftstellern bedeuten sie nicht wie

wie ist, die beyden Modos, sondern wurden bloß gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Gesange von der Doppelsapte B, die Höhere, die wir ist mit H bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch B andeuten, zu nehmen sey. Im ersten Falle hieß der Gesang Cantus durus, im andern Cantus mollis.

Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte und seine weiche Tonleiter. Aber sowohl die Harten, als die Weichen sind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhältnisse haben. (*) Was für ein Unterschied aber auch sich zwischen den verschiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verschiedenen Töne findet, so ist dieses eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern sich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich eignen. Deswegen bey jedem zu verfertigenden Stük die Wahl der Tonart zuerst in Ueberlegung kommt, die nach Beschaffenheit des Ausdrucks, der in dem Stük herrschen soll, zu wählen ist.

Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Musik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatonischen Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorde von vier Tönen abgeschafft (*), und dagegen die Tonleitern von acht diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones, einen zweyfachen Wiederschlag (*) zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelt dieser Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weise angesehen werden, 1) indem die Tonleiter desselben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem sie von der Quinte des Grundtones zur Octave

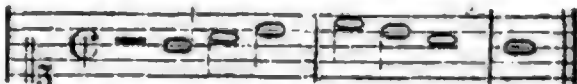
und Duodecime desselben aufstieg. Jene wurde die authentische, diese die plagalische Tonart genannt. Hätte jeder Ton seine reine Quinte und Quarte in dem System gehabt, so würden in allem vierzehn Tonarten gewesen seyn, nämlich sieben authentische und sieben plagalische. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, so konnte jener nur plagalisch, und dieser nur authentisch seyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter, und Benennung, nach der Ordnung, wie sie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorstellung zu sehen ist:

Auth.	d e f g a h \bar{c} \bar{a} .	Die dorische Tonart.	
Plag.	A H c d e f g a.	Die hypodorische	—
Auth.	e f g a h \bar{c} \bar{a} .	Die phrygische	—
Plag.	H c d e f g a h.	Die hypophrygische	—
Auth.	f g a h \bar{c} \bar{a} \bar{f} .	Die lydische	—
Plag.	c d e f g a h \bar{c} .	Die hypolydische	—
Auth.	g a h \bar{c} \bar{a} \bar{f} \bar{g} .	Die mixolydische	—
Plag.	d e f g a h \bar{c} \bar{d} .	Die hypomixolydische	—
Auth.	a h \bar{c} \bar{a} \bar{f} \bar{g} a.	Die aolische	—
Plag.	e f g a h \bar{c} \bar{e} .	Die hypoaolische	—
Auth.	c d e f g a h \bar{c} .	Die ionische	—
Plag.	G A H c d e f g.	Die hypoionische	—

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftstellern einige veränderte Benennungen, doch sind die hier angegebenen die gewöhnlichsten.

Man sieht, daß jede authentische oder Haupttonart ihre plagalische oder Nebentonart habe, die von der ersten bloß durch den Umfang der Tonleiter unterschieden, und wie ihre Dominante anzusehen ist. Diese Eintheilung war nöthig, sowohl jede Tonart an sich, als auch ihre melodische Fortschreitungen und Schlüsse, und vornehmlich in Fugen die Antwort des Themas, oder den Gefährten des Führers (*) genau zu bestimmen.

Ohnedem würde mancher Choralgesang ein zweydeutiges Fugenthema abgeben. Z. B.



Dieser Satz kann sowohl in G als C, nämlich in der mixolydischen oder hypoionischen Tonart geschrieben seyn. Im ersten Fall ist die Tonart authentisch, und

(*) Man sehe den Artikel Tonleiter.

(*) S. Tetrachorde.

(*) S. Wiederschlag.

(*) S. Fuge.

und die Antwort muß in D nämlich in der plagalischen hypomixolydischen Tonart geschehen; im zweyten Fall ist sie plagalisch, und der Gefährte muß in C nämlich in der authentischen jonischen Tonart antworten. Hierauf haben die Organisten hauptsächlich in ihren Vorspielen Acht zu geben, auch wenn sie den Choral bloß harmonisch begleiten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagalisch sind, wie z. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel steh darein etc. Die Melodie dieses Liedes ist in der hypophrygischen Tonart, und nicht aus unserm G dur, wie einige Organisten glauben, die durch ihre abgeschmackte harmonische Begleitung dieser vorstreflichen und den Worten so vollkommen angemessenen Choralmelodie allen Ausdruck benehmen.

Man kann in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave die plagalische hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleiter darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave hebt diesen Unterschied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgesängen, sondern auch in vielen unserer heutigen Singstücke, kann dieser Unterschied beobachtet werden. So ist folgender Anfang einer Braunnischen Operarie:

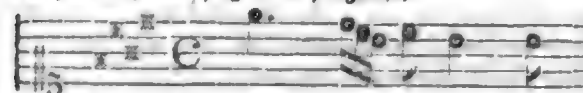


Of - so - la ed im - pla -



ca - bi - le, cru - de - le e &c.

authentisch, und folgender plagalisch:



Ah! par trop-po, lo



l'a — mo an-co - ra.

Zweiter Theil.

Manche Arie ist durchgehends authentisch, und andere sind durchgehends plagalisch. Da bey den letztern die harmonische Begleitung nothwendiger ist, als bey den erstern, so könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen, die oft ohne alle Begleitung gesungen werden, das Plagalische vermeiden, und durchgängig authentisch verfahren müsse.

Man hat vieles für und wieder die alten Tonarten geschrieben, und dem Anschein nach sind sie bloß aus Mangel der nachher eingeführten Töne Cis, Dis etc. (*) entstanden. Wenn man aber die verschiedenen Wirkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und selbst auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die sie noch heute in den Kirchengesängen haben, so kann man sie wol nicht bloß zufällig und mangelhaft nennen. Es ist unstreitig, daß die verschiedene Lage der halben Töne E-F und H-c jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruck giebt. Die Fortschreitung von c d e in der jonischen Tonart hat ohngeachtet des halben Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieser nämliche halbe Ton die Quartenfortschreitung der phrygischen Tonart e f g a ungemein traurig. Hierüber verdienet Prinz in seiner musikalischen Kunstübung von der Quarte (*) und (*) S. 15. Quinte (*) nachgelesen zu werden, der den verschiedenen (*) S. 18. Ausdruck der stufenweisen Quarten und Quintenfortschreitung jeder Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfsinnigkeit bestimmt, und daraus den besondern Ausdruck jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm ist die Jonische Tonart lustig und muthig; die Dorische ernsthaft und andächtig; die Phrygische sehr traurig; die Lydische hart und unfreundlich, die Mixolydische mäßig lustig, und die Aeolische zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengesänge, die uns in diesen Tonarten übrig geblieben sind, völlig diesen Ausdruck haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neumodische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird. Ueberhaupt herrscht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anstand und Würde, der in den beyden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist, ob sie gleich Abkömmlinge der Jonischen und Aeolischen, und die vollkommensten Tonarten sind. (*)

Sfff fff

Daher Tonleiter. (*) S.

Der fünfte Ton der Tonica ist die Dominante. Beide Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch sind. Der Accord der Tonica ist allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter den Dominantenaccord versteht man den wesentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener Schluß kann ohne diese beyden Accorde bewerkstelliget werden (*). Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentaltone im Bass gegeben wird, von beruhigender Wirkung ist, so muß man ihn in der Mitte eines Satzes nur in seinen Verwechslungen hören lassen, oder wenigstens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberstimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit geföhlt, und die Aufmerksamkeit unterbrochen werde.

(*) S. Ausweichung, Cadenz, Fortschreitung, Sextimenaccord.

Tonleiter.

(Musik.)

Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie ist nach Beschaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne sowol auf- als absteigend wie in der diatonischen Octave von C bis c: und in der Molltonart absteigend, wie von a bis A; aufsteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt, die Septime, der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen (*), und die Sexte, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beide Arten der Tonleiter bestehen aus einer diatonischen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen (*), und sind durch die verschiedene Lage der beyden halben Töne sowol an Gesang als an Ausdruck sehr von einander unterschieden. Da sie in unserm System in alle Töne versetzt werden können, so sind so viele Tonleitern, als es versetzte Tonarten giebt, nämlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre bestimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder versetzten Tonart, den Verhältnissen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterschieden, und daher dem Ausdruck der Tonart selbst, in jedem versetzten Ton eine veränderte Schattirung geben (*). In der untenstehenden Tabelle werden die Verhältnisse jeder Tonleiter angezeigt werden.

(*) S. Subsemitonium.

(*) S. Diatonisch.

(*) S. Ton.

Bei Verfertigung eines Stücks ist die Tonleiter des Haupttones und der Tonart, worin es gesetzt werden soll, das Hauptaugenmerk des Tonsetzers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden soll (*), keine andere Töne hören lassen kann, als die in der Tonleiter desselben vorkommen. Die Töne dieser Tonleiter müssen daher in dem ganzen Stück herrschend seyn, fürnehmlich bey dem Anfang und gegen das Ende desselben. In der Mitte ist ihm vergönnt, der Mannigfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verlegen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Haupttones nur um einen Ton verschieden seyn darf (*), damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurückkehren kann, und diese nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannigfaltigkeit in den Tönen des Stücks gebracht.

(*) S. Hauptton.

(*) S. Ausweichung.

Ehedem hatte jeder Ton in der diatonischen Octave von C bis c seine besondere Tonleiter, die, weil die sogenannten Semitonien Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen System fehlten, nicht in andere Töne versetzt werden konnten. Daraus entstanden sechs bis sieben durch ihre Tonleitern verschiedene Tonarten, die insgemein Kirchenöne genennet werden (*), und die durch die in jeder Tonleiter verschiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verschiedenem und lebhaften Ausdruck waren, wie die in diesen Tonarten und übrig gebliebenen Kirchengesänge zeugen. Die Einführung der erwähnten Semitonien in unserm System hat den Vortheil zuwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne versetzt, und jeder Ton zur Tonica von sechs Tonleitern, und wenigstens eben so vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat sich aber dieses Vortheils begeben, und außer den alten Choralgesängen keine andere als die jonische und aeolische Tonart beygehalten, und dadurch die heutige Musik auf die Cdur und Amoll Tonart eingeschränkt, die unstreitig die vollkommensten, aber zu allen und jeden Ausdruck fürnehmlich in der Kirche nicht hinlänglich oder schicklich sind.

(*) S. Tonart der Alten.

Die Vollkommenheit dieser zwey Tonarten liegt in der faßlichen und leicht zu singenden Fortschreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derselben folgen so natürlich auf einander, und haben so viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen diese Vollkommenheit ihrer Tonleitern

leitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen sind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufsteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müssen; aber auch dieses ist zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehen. Ueberdies sind die Töne beyder Tonleitern von der Beschaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Gesange der harten oder der weichen Tonart die vollkommenste harmonische Begleitung zusammengesetzt werden kann, welches in den übrigen alten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System eingeführt oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unseres Systems bloß zur Vollkommenheit des diatonischen Geschlechts da sind, und alles was wirklich chromatisch und enharmonisch in unserer Musik vorkommen kann, bloß aus einzelnen Fortschreitungen der Melodie oder Rükungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die so unrichtig mit diesen Namen belegt, und oft so weitläufig zergliedert und unterabgetheilt werden, bloß chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unserer Musik sind. (*)

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatonische Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältnissen ihrer Intervallen von dem Grundton, an, da es unstreitig ist, daß die Verschiedenheit der Reinigkeit der Intervallen in jeder Tonleiter auch eine Verschiedenheit in dem Ausdruck bewirken müsse, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stücks gemacht wird, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruck der Moll- oder Durtonart, zu diesem oder jenem Ausdruck am schicklichsten seyn müsse. Wir

(*) Chromatisch, Enharmonisch, Diatonisch, System.

beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel Ton gesagt worden.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

C.	D.	E.	F.	G.	A(+).	H.	c.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$
D.	E.	F.	G.	A.	B.	c.	d.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{81}{100}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.	d.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$
E.	F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
E.	F.	G.	A.	H.	c.	d.	e.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.	f.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$
F.	G.	A.	H.	c.	d.	e.	f.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
G.	A.	H.	c.	d.	e.	f.	g.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$
A.	B.	c.	d.	e.	f.	g.	a.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
A.	H.	c.	d.	e.	f.	g.	a.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
B.	c.	d.	e.	f.	g.	a.	b.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
H.	c.	d.	e.	f.	g.	a.	h.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$

Tonleitern der zwölf Töne nach der weichen Tonart. (†)

Aufsteigend	C	D	E	F	G	A	H	c
Absteigend			$\frac{3}{2}$		$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$
	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$

(†) Man hat in dieser Tabelle, um das Verhältniß des A von C desto leichter zu übersehen, weder $\frac{9}{8}$ noch $\frac{3}{2}$ sondern an deren statt $\frac{3}{2}$ gesetzt, da der Unterschied derselben nur ein halbes Comma beträgt.

(††) Da die Molltonleiter im Aufsteigen außer der

Tert, und der Sexte und Septime im Absteigen die nämlichen Töne und Intervallen der Durtonleiter hat, so hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen, nur die Verhältnisse der kleinen Tert, Sexte und Septime angezeigt.

Aufsteigend	D	E	F	G	A	H	Xc	d
Absteigend			$\frac{2}{3}$			B	c	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
	E	F	G	A	B	c	d	e
			$\frac{10}{11}$			$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
						$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	
	E	F	G	A	H	Xc	Xd	e
			$\frac{2}{3}$			c	d	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
	F	G	A	B	c	d	e	f
			$\frac{2}{3}$			$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
	XF	XG	A	H	Xc	Xd	Xe	Xf
			$\frac{2}{3}$			d	e	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
	G	A	B	c	d	e	Xf	g
			$\frac{2}{3}$			$\frac{1}{2}$	f	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
	XG	XA	H	Xc	Xd	Xe	Xf	Xg
			$\frac{10}{11}$			e	Xf	
						$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	
	A	H	c	d	e	Xf	Xg	a
			$\frac{2}{3}$			f	g	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
	B	c	d	e	f	g	a	b
			$\frac{2}{3}$			$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	
						$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{2}$	
	H	Xc	d	e	Xf	Xg	Xa	h
			$\frac{2}{3}$			g	a	
						$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	

Toscanisch.

(Baukunst.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten, bey den Hetruskern im Gebrauch gewesen ist. Man hat kein altes Gebäude, an welchem sie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kayfers Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendike hoch ist, und einen corinthischen Säulenstuhl hat, kann für kein Muster der toscanischen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes sind zu häuslich, um zu Mustern zu dienen. Da nun auch Vitruvius sie nicht deutlich genug beschreibet, so ist das, was die Neuern für die toscanische Bauart ausgeben, eine von ihnen erdachte Sache.

Von den Neuern haben sie in Frankreich la Brosse und Le Mercier, der erstere am Pallast Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; Mansard an der Grotte zu Versailles.

Darin kommen alle Baumeister überein, daß sie von allen Arten die einfachste sey, und die wenigsten und einfachsten Glieder habe. Goldmann macht die toscanische Säule 16 Model hoch, dem Fuß giebt er eine runde Plinthe und einen Psilhl jedes von $\frac{1}{2}$ Model hoch. Dem Knauff giebt er aufser dem Hals 3 Riemelein, einen Wulst und die Platte, und an dem Fries macht er hervorstehende Balkenköpfe, doch ohne Drepschlitz. (*)

Was sonst noch über die toscanische Ordnung zu erinnern wäre, ist bereits anderswo angezeigt worden. (*)

(*) S. Abschnitt. S. 7. Ordnung S. 858.

Tragisch.

(Schauspiel.)

Das Wort bedeutet etwas, daß der Tragödie eigen ist, oder sich für dieselbe gut schicket. In diesem Sinne sagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenschaft sey tragisch. In etwas eingeschränktem Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglücksfälle veranlaßt, oder hervorgebracht werden, tragisch genennet; weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiel zu sehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erstern, allgemeinen Sinne, von dem was sich zur Tragödie schicket, oder ihr eigen ist.

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Gesellschaft darin sie leben, wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn, sondern die Wolsarth, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften, entscheiden. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstand genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darin überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichem Charakter erfodere. Man hat deswegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiels

gegeben, dem noch verschiedene Kunstrichter, wir können nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie streitig machen. Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Licht erscheinen, oder von außerordentlichen Unglücksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwickeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Wirklichkeit gesetzt wird, von Wichtigkeit seyn; und Begebenheiten die recht tragisch seyn sollen, müssen entweder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerem, als zum bloßen Zeitvertreib dienen, so scheint wenigstens so viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey. Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte: ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark, und in ihrer Verfassung fest seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiele aber, würden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiel sein eigenes Ziel zu setzen hätten, so würden wir es so setzen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführt, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiel zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichen Art auf die comische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beste, Abscheu und Wiedersehung gegen Gewaltthätigkeit; Verachtung des Privatinteresse, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und andre große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen. Freylich gewinnen die Trauerspiele von zärtlichem Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinsten Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger

Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß fast durchgehends im Trauerspiel die Tugend leidend und durch eine traurige Catastrophe besiegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schicklich halten, daß die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glücklichen, aber doch großen und bewunderungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Tugenden, und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann; weil sie sich sehr gut zur Tragödie schiken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen; die Standhaftigkeit in höchsten Unglücksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeigt, sind tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eifersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn. (*) Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiderstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

(*) S. Ziehe.

Tragödie; Trauerspiel.

Um den Begriff des Trauerspiels nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hieher rechnen. Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Comödie bloß durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter bloß auf die Erwekung des Mitleidens und Schreckens einschränke. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung, kann das Trauerspiel noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nutzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden. Zu der ersten Art rechnen wir solche, da-
rin

ein ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht; die zweite Art würde eine tragische Leidenschaft; die dritte eine tragische Unternehmung, und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiel vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der andern dadurch, daß eines, oder das andere dieser vier Dinge, das Fundament der ganzen Handlung ist, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere die verdienen vor einem ganzen Volk entweder zur Bewundrung und Verehrung, oder zum Schrecken, Abscheu, oder Haß entwickelt zu werden. Dies ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf. Hat sich ein Dichter vorgesetzt einen solchen Charakter im Trauerspiel zu behandeln, so kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn; denn auch in geringern Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwickeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeigt, obgleich die Handlung des Stücks an sich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn; also könnte der Minister eines eigensinnigen Monarchen das Aeußerste versuchen, seinen Herren von einer an sich wenig scheinbaren Sache, wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu setzen.

In dieser Art des Trauerspiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und sie ist deswegen schätzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schicklich wären. So sind z. B. der Tod des Cato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die, als solche, sich zur Tragödie schikken, wenn sie nicht durch die Größe der Charaktere des Cato und Titus, dazu erhoben würden. Darin besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabei in vollem Lichte zeigt, erhalten. So ist der Prometheus des Ae-

schylus; ein sonderbares Trauerspiel, das bloß durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnten der Tod des Sokrates, des Cicero, des Seneka, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung, oder Begebenheit würde in keinem dieser drey Fällen für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des Helden könnte so behandelt werden, daß das Stück die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiel erfordert werden, dadurch erhielten.

Trauerspiele von Leidenschaften, wären solche, an denen man die fatale Wirkung großer aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Meides und dergleichen. Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste, nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften, die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglückliche Wirkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiel sehr bequäm wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand steckte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden.

Zu Trauerspielen von Begebenheiten, müssen wichtige Unglücksfälle zum Grund der Handlung gesetzt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedene Wirkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeigt. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegesheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreißende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmende Personen, in sehr merkwürdigen Gemüthsaffassungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrückung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projekts und dergleichen. Diese Art ist vielleicht die schwerste sowohl in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst.

Dieses

Dieses wären also die Hauptgattungen des Trauerspiels. Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiels gewählt hat, nicht bald den Weg finden sollte, dasselbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier besonders angemerkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich seyn könne. Bey den beyden ersten Gattungen ist dieses offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewundrung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und dem Haß derselben, darzustellen. Hier ist also der Nutzen unmittelbar und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erweken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es scheint, als wenn er auch bloß deswegen das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reizen soll.

Etwas gründlicher ist ohne Zweifel in seiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen. Von dieser Art sind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey ersten Gattungen selten statt; wir werden gleich davon sprechen. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnt werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für jaghaft, der die Lust

mit Heulen und Jammern erfüllt, nur den für standhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzt, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar oft gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erwekt keine Bewundrung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewundrung, Haß und Abscheu, sind die Leidenschaften, welche die zwey ersten Arten des Trauerspiels in dem Zuschauer erweken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende männliche Gemüther wirkt, nach und nach erzeugt werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen.

Die dritte Art, oder das Trauerspiel der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige Marcus Aurelius sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiel sey zuerst erfunden worden, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyen, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen^(*), dieses ist ein Nutzen, den man aus dem Trauerspiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser als durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeigt, da das Schauspiel, weil wir die Sachen vor uns sehen, ungleich stärker auf uns wirkt. Unglücksfälle, die zu unsren Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deswegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher für das Gesicht bringt. Dieses ist die Absicht der Epöee, aber das Schauspiel bringt sie uns wirklich vor Augen und hat deswegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglücksfälle lehrreichs an sich haben, sowol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, dabey kann dieses Trauerspiel uns auf die vollkommenste Art

(*) E.
In dem 2.
Buch.

verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverlässigkeit aller menschlichen Veranstellungen; der Heldennuth, womit einige Menschen das Unglück ertragen, die Schwachheit die andre dabey äußern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen würken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in diesem Trauerspiel -- nicht gelehrt, sondern unausslöschlich in die Empfindung eingegraben.

Aristoteles hat gesagt, daß das Trauerspiel durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige, und seine Ausleger haben sich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerspiels, wovon icht die Rede ist, macht uns mit Unglücksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schrecken, aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark sie zu ertragen. Wer viel in Gefahr gewesen, der wird standhaft, und wer durch viel Fatalitäten gegangen ist, ist im Unglück weniger kleinmüthig als andre.

Sollen aber diese Vortheile durch das Trauerspiel wirklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln, so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gesetzter und männlicher sind, als man sie auf der heutigen, besonders der deutschen Schaubühne sieht. Wer mit weichlichen, jaghaften, durch Unglücksfälle außer sich gesetzten Menschen lebt, der verliert alle Stärke der Seele, und diese Wirkung könnte auch das Trauerspiel haben, dessen Personen jaghaft, weinerlich und jammernd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen. Diejenigen irren sehr, welche in dem Trauerspiel den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen, zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglück edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt sehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Gracchen für wahnwitzig ge-

Zweiter Theil.

halten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspieldichter nicht bloß das Volk ergötzen, sondern ihm nützlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden, und lasse seine Helden im Unglück edel und standhaft, nicht aber jaghaft seyn.

Es kann sehr nützlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Reuern so gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache, und daher läßt sich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maas der Nührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden; entweder kann das volle Unglück, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon von Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang den das Unglück hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr End erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolytus des Euripides, dem Ajax des Sophokles. Im andern Fall entsteht das Unglück aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheint von geringern Werth zu seyn, als die erstere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten; das Trauerspiel der Unternehmungen. Die Handlung desselben, besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andern. Es ist leicht die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich von Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Personen, werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Wirksamkeit. Dazu kommen

men denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Aufführung bewirken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorgestellt werden.

Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden; zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert, oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln; so wenig, als an der Schwierigkeit, die sie hat. Denn keine Gattung erfordert mehr Verstand und Uebersetzung, als diese, mehr Kenntniß der menschlichen Geschäfte und Kräfte.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellt hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man sieht aber auch zugleich, daß die glückliche Ausführung desselben nur von Männern zu erwarten sey, die über das gemeine Maas der Denkart erhaben sind. Niemand bilde sich ein, daß eine interessante Begebenheit, die ernsthafte Empfindung erweckt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgestellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich seyn, die Haupteigenschaften eines guten Trauerspiels hier in Betrachtung zu ziehen. Aristoteles hat sechs Punkte im Trauerspiel angemerkt, deren jeder eine besondere Betrachtung verdienet. Die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Wir wollen von jedem besonders sprechen.

Von der Beschaffenheit des Inhalts, oder dem tragischen Stoff, ist bereits gesprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für den Dichter sey, wenn er einen bekannten Inhalt wähle. Er hat alsdenn nicht nöthig, die handelnden Personen so vieles; das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen; weil die Sachen dem Zuhörer schon bekannt sind. Bey etwas verwinkelten Begebenheiten, ist es höchst schwer den Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in dem rechten Gesichtspunkt zu setzen.

So sind in Corneilles *Robogline* die Erzählungen der *Laodice*, die diesen Endzweck haben, fast unaussprechlich. Also kommt hier zuerst die Behandlung der Fabel in Betrachtung. Aristoteles verlangt zuerst davon, daß sie vollständig, ganz und von einer anständigen Größe sey.

Im Trauerspiel muß also eine Handlung zum Grund gelegt werden, das ist, es muß ein wichtiger Gegenstand da seyn, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grad reizt, Glück oder Unglück, großer Vortheil oder großer Schaden, oder wie man sich mit einem Worte ausdrückt, ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieses macht kein Schauspiel aus, sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Personen gereizt, sondern auch die Zuschauer werden in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt.

Es muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäftigt, zu thun habe. Es könnte nicht anders als schädlich seyn, wenn der Zuschauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwicklung folgen müßte. Eine einzige beschäftigt ihn ganz, daher sind die Trauerspiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzelne Schönheiten haben, aber einzelne Scenen machen kein Trauerspiel aus.

Die Handlung muß vollständig und ganz seyn, das ist, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Wirklichkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Leuten sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftigt, zu fragen, was die Ursache davon sey. So lang er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde zu erfahren, wie dieser Handel angefangen habe, macht daß er weniger, auf das was geschieht, Achtung giebt. Erst alsdenn, wenn man die Ursache
oder

oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gericht, was nun vorgeht.

Dieses ist nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiel nothwendig bey der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Denn dieses wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun; zwar kann dieses geschehen, wenn die Handlung schon angegangen, aber es muß bald geschehen. So fängt Sophokles seinen *Oedipus* nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache und wie er rasend wird, er ist es schon. Aber wir erfahren gleich, warum er es geworden, und dieses ist der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftigt. Dies fängt an, unsre Aufmerksamkeit zu reizen; denn unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genannt, wobey verschiedenes zu bedenken ist, das wir in dem besondern Artikel darüber näher bestimmt haben. So sehen wir in dem *Oedipus* in *Theben* des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer sich vor dem Palaß ihres Königs versammelt. Dies ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Priesters an den König, daß eine schreckliche Pest seit einiger Zeit in *Theben* herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sey, wegen des ungebrochen gebliebenen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich die Entdeckung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken, dieses ist der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das ist so viel, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüssig macht; etwas woraus klar erhellet, warum ist die Personen, die wir so beschäftigt gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzweck erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden, ihre Wirksamkeit in

Absicht auf das Interesse der Handlung fortzusetzen. Dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewissheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursacht, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht; weil er sonst einen großen Theil des Nutzens, den das Schauspiel ihm geben soll, vermisst, da er nicht sieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menschen bey Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieser Theil des Trauerspiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang, und wir haben, das was das bey zu merken ist, in einen besondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewissheit bleibe, woher er gekommen, oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Wirkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreute Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt sich sehen, daß der Philosoph dessen Regeln wir hier erläutern, sie nicht ohne wichtige Gründe vorgeschrieben habe. Eben so verhält sich auch mit dem, was er von der Größe sagt, die er nicht ausmisst, sondern bloß durch einen Fingerzeig angiebt, indem er sagt, die Handlung müsse eine anständige Größe haben. In der That wird ein verständiger Dichter hierüber nicht lange in Ungewissheit seyn. Eine Handlung die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, schikt sich zu keinem Schauspiel, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Eigenschaften der handelnden Personen sich nicht sehr entwickeln können, und weil es überhaupt angenehmer ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, daß man einigermaßen gesättigt wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuschauens derselben muß wenigstens eine Stunde einnehmen, weil sie sonst die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß sie auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, das unsre Aufmerksamkeit in beständi-

ger Spannung hält, und das muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden; auch die Schauspieler könnten es schwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus diesen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauspiels setzen, läßt sich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Ausdehnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgestellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit, ist selten so kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht so sehr genau, und setzt zum voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäftigt ist, was er vor sich sieht, den, was außer der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weggewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfordert wird. Daher kommt es, daß ofte Handlungen vorgestellt werden, die natürlicher Weise einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten sind aber in diesem Stück genauer gewesen, als wir sind. Viele von ihren Trauerspielen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur während der Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, wiewol sie doch auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maasses sind. Daß sich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaube haben, mag meistens daher kommen, daß sie sich nicht getrauen, ohne viel Verwicklung und Mannigfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn. Dieses trauten sich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerspiele, die höchst einfach, und doch höchst unterhaltend sind, wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig vorrückt, der Zuschauer aber in beständig lebhafter Wirklichkeit ist.

Daß Shakspear, der größte tragische Dichter unter den Neuern, sowol diese, als manche andre Regel übertreten, und doch gewußt hat, zu gefallen, beweist nichts dagegen. Wenn er zu dem großen Verdienst, daß er wirklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugehan hätte, so wäre er

noch größer, und würde noch mehr gefallen. Ein gothisches Gebäude kann einige sehr gute Parthien haben, deswegen ist es doch ein Werk, daß im Ganzen ohne Geschmak ist. Viel Gemählde von Rembrand sind in einigen Stücken bewunderungswürdig, sonst aber jedem Menschen von Geschmak unaussprechlich. Indessen wollen wir gar nicht behaupten, daß nur das Trauerspiel gut sey, das nach den Regeln der Alten behandelt wird: aber diese Behandlung halten wir überhaupt für die Beste. So viel von der Beschaffenheit der Handlung.

Der zweyte wesentliche Punkt, worauf es bey dem Trauerspiel ankommt, betrifft nach dem Aristoteles die Sitten, und darunter scheint er alles zu begreifen, was zum Charakter, der Denkungsart, und den Quellen der Handlungen der Personen gehört. Wenn der Philosoph, wie es scheint, die Fabel wirklich für das wichtigste Stück des Trauerspiels gehalten hat, so können wir nicht seiner Meinung seyn, weil es uns außer Zweifel scheint, daß die Sitten ein wichtigerer Theil seyen. Eine der vornehmsten und wichtigsten Fabeln, die jemals auf die tragische Bühne gekommen, ist die vom Oedipus in Theben. Eine währende Pest droht der ganzen Stadt den Untergang; die Priester geben vor, sie werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdeckt, und bestraft sey. Oedipus, der wegen seiner fätrtreflichen Regierung angebetet wird, setzt sich vor alles möglich zu thun, um den Mörder zu entdecken und zu strafen. Es ergiebt sich aus der Untersuchung, daß er selbst, ohne es gewußt zu haben, dieser Mörder ist; daß der ermordete König sein Vater gewesen; daß die Königin, die er geheyrathet hatte, seine leibliche Mutter ist; daß seinen Aeltern vorhergesagt worden, ihr Sohn würde seinen Vater umbringen, und seine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitelung dieser Prophezeung der Vater gleich nach seiner Geburt ihn in eine Wildnis den Thieren auszusetzen befohlen habe; daß alles dessen ungeachtet er am Leben geblieben, und durch die seltsamste Fatalität alles wirklich begangen habe, was vorher gesagt worden. Nach dieser Entdeckung sticht er sich selbst die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt und besänftigt dadurch den Zorn der Götter. Dies ist die Fabel. Wunderbar, höchst seltsam und sehr tragisch. Man kann daraus sehen, daß der Mensch seinem Schicksal nicht entgehen kann, daß auch dem

rechte

rechtschaffensten Menschen schreckliche Unglücksfälle betreffen können. Aber alles dieses scheint doch weniger wichtig zu seyn, als die Empfindungen, und die Aeußerung der Leidenschaften und des Verragens der interessirten Personen bey solchen Umständen. Wir wollen den Oedipus, die Königin, seine Freunde, das Volk hiebey näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenschaften, ihr Verragen nach den kleinsten Umständen wissen, und dieses scheint uns bey dieser Sache das Wichtigste zu seyn. Wenn man uns erzählt, daß ein Schiff durch Sturm so lang in der See gehalten worden, bis alle Lebensmittel verzehrt worden; daß der Hunger so sehr überhand genommen, daß das Volk einen Menschen geschlachtet, und sich von dessen Fleisch genährt habe, und daß in dem Augenblick, da der zweyte sollte geschlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdeckt worden, das den Unglücklichen Rettung gebracht; so erstaunt man zwar über einen solchen Fall; aber die nähern Umstände zu wissen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathschlagungen beyzuwohnen, die Empfindungen, Leidenschaften, und das Verragen eines jeden zu sehen, scheint doch das Wichtigste bey der Sache zu seyn.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten oder obersten Gattung seyn. Nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Wirkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruck giebt; sondern Menschen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinsten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeigt sich in durchdringendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschlüssen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiel müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyen, große Veränderungen in Absicht auf Glük und Unglük hervorzubringen im Stande sind.

Es scheint, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenschaften setzen, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in heftige Leidenschaften gerathen. Aber es können vanæ sine viribus iræ seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erbozt, ein nichtbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spielt, aber vor Liebe rasend worden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stand sind, Dinge zu bewürken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewundrung erweken. Es ist also ganz natürlich, wie wol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringe Menschen; ihnen sind gemeinlich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwinkelte Intriguen betrieben werden, so hat das Trauerspiel noch deswegen keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiel zeigt, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiel

eben nöthig ist; warum man nicht könnte ernsthafte Handlungen, so wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke, das keine große Angelegenheiten kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen. Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schicken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen, das Schicksal vieler Tausenden bestimmen können; wo man schon gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwickelte Gegenstände zu betrachten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen, in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken, und starke Empfindungen zu erwecken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freilich muß der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volks abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Rationalgegenstände bearbeitete, der müßte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungeeignet, einem Staatsmann, einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Consuls zu geben. Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Rationalbedürfnisse angewendet würden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Unenthuerliche falle; eine falsche Größe, die ins Kleine und so gar ins Abgeschmackte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln;

ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters, können allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an Großsprecherey, Verstand an Spitzfindigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren. Das Trauerspiel erfordert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrene, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkenntniß versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten großes Aufheben machen, schickt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Critik vollkommen inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische sondern die poetische. Was jede Person redt und that, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nöthig sind, ganz weg. Man muß hiebey, wie Aristoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören; auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten, ist wie alles andre Nothwendige in den Künsten, davon der besondere Artikel darüber nachzusehen, so wie auch über das Schikliche besonders gehandelt worden. (*)

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannigfaltig und mit guter Wahl gegen einander gestellt oder contrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragischen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmsten Stücke des Trauerspiels ist. Denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stück verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein schlechtes Stück erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdrucks überhaupt, ist an einem andern Orte gehandelt worden (*). Hier ist

(*) S. Nothwendig; Schiklich.

(*) S. Schreibart.

sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen mußte. Er muß auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit haben. Auf den Charakter der Person, die er reden läßt, und auf den Gemüthszustand, darin sie ist.

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruck gehört. Ein kalter ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrücken, als ein hitziger, und unbeständiger Mensch. Der zaghafte schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen, und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gesetzte, nachdrückliche und kurze Art zu reden, schickt sich für ernsthaftere, offene und redliche Charaktere; eine lebhaftere, hinreißende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beste Gelegenheit diese Materie zu studiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannigfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommenste Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruck mit dem Charakter. Wir müssen bey allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben.

Da im Trauerspiel ein ernsthaftes Interesse alle Personen beschäftigt, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Ueberhaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen. Wiß und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnisse, schiken sich nicht zum tragischen Ausdruck; denn es muß schlechterdings nichts gesucht, nichts was den Dichter sehen läßt, darin seyn. Die handelnden Personen sind allzusehr mit dem Interesse der Handlung beschäftigt, als daß sie den Ausdruck suchen sollten.

Bey dieser weisen Einsicht muß der Ausdruck edel seyn; weil die Sitten so sind; edel aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als wirklich vornehme und großdenkende Menschen. Sie verachten den äußerlichen

Schimmer überall, und also auch in ihren Reden. Sie sind sowohl mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andre Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruck mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genug auszudrücken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrücken wissen. Bey Kleinigkeiten halten sie sich nicht auf, folglich sind sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruck übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer, in bedenklichen Fällen drücken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus, das Schöne ist ihnen nicht gleich fürtestlich, und das Niedrige nicht gleich zerföhrrend. Alles dieses gehört zu dem edlen tragischen Ausdruck.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studiren. Da von der Sprache der Leidenschaften in einen besondern Artikel gehandelt worden, so können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich ist auch das Mechanische des Ausdrucks zu bedenken. Es scheint doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerspiel einen schicklichen Ton gebe, als die ungebundene, wiewol wir diese eben nicht schlechterdings verwerfen wollen. Nur ist dieses gewiß, daß ein guter leichtfließender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beiträgt. Jeder gereimte Vers, besonders aber der alexandrinische, scheint etwas zu kleines für die Höhe des Trauerspiels zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und besonders Euripides hat damit öfters abgewechselt. Die Abwechslung des Schnellen und Langsamen scheint insbesondere im Trauerspiel ganz nothwendig zu seyn.

Von den Sittensprüchen, als dem vierten Hauptpunkt sagen wir hier nichts, weil dieses an einem ^(*) S. 177. besondern Orte ausgeführt worden (*). Auch von den Veranstaltungen, als dem fünften, ist an ^(*) S. 178. einem Orte gehandelt worden (*). Das sechste Stück ^(*) S. 179. aber, nämlich die Musik, hat bey unserm Trauerspiel gar nicht statt, weil unsre Tragödien nicht ^(*) S. 180. von Musik begleitet werden. Die griechische Tra- ^(*) S. 181. gödie

gddie aber wurde so wie unsre Oper durchaus in Musik gesetzt. Dieses erhellt deutlich aus einer Frage die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft (*). Was aber die Declamation betrifft, davon ist an einem andern Orte gesprochen worden. (*)

(*) Arist. Problem. XXVII.

(*) G. Vortrag.

Fassen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerspiel gehört, kurz zusammen, so zeigt sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn von ernsthaftem Inhalte, ein einziges wichtiges Interesse muß darin statt haben und sie muß eine eingeschränkte Größe haben: alles muß darin zusammenhangen, es muß nichts geschehen, das den Hauptindruck nicht vermehrt, nichts davon man den Grund nicht einseht. Alles muß wohlgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblick entziehen, es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwicklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht wieder natürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel seyn, und in den Charaktern eine hinlängliche Mannigfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn.

Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruck schwächt, (ein Fehler darin Shakespear oft verfällt,) Ton und Ausdruck, müssen für jeden Charakter, und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Sittenprache muß wichtig seyn, und ohne alle zubemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.

Ueber den Ursprung des Trauerspiels ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Barre macht, und denn so, wie Horaz fortfährt, ist die gewöhnlichste, aber gewiß fabelhaft. Der Mensch hat eine natürliche Begierde Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen bey denselben handeln und leiden zu sehen. Darin liegt der erste

Keim vom Ursprung des Trauerspiels, das aus eben diesen Grund älter, als die Comödie scheint.

Aller Verimuthung nach, hat dieses das tragische Schauspiel bey mehreren Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlaßt. Man muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheint es bey ihnen zu seyn. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thormis zuerst dramatische Spiele den Griechen sehen lassen, *ὁ πρῶτος ἐφεύγε τραγῳδίας μελῳδίας*. Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechszehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Sicyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspieler gewesen, so nennt Suidas Stücke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter zum Urheber hätten, und auch Eusebius nennt andre vor jenen. Plato sagt ausdrücklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen (*). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerliche Begräbnis großer Helden das Trauerspiel veranlaßt haben, da die vornehmsten Thaten des Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lang unter den Griechen erhalten. Ariemista hat bey dem Begräbnis ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die vermuthlich aus Tragödien bestanden haben; denn A. Gellius (*) sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie; Mausolas, von dem Theodectes, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Ungewißheit. Und wie soll man folgende Stelle des Aristoteles verstehen? „Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama, die jetzige Form gegeben.“ (†) Doch stimmen die Nachrichten und Muthmaassungen darin überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiel, also auch in andern Gattungen des Drama ursprünglich der wesentlichste Theil desselben gewesen. Deswegen

(*) G. Plat. Alcib. II. p. gen das Ende.

(*) L. I. c. 17.

(†) Ὅτιος δὲ Ἀριστάρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ, ὃς πρῶ-

τος ἦν τὸ πρῶτον καὶ τὰ δράματα κατέγραψεν.

(*) De Sa-
tyrica
poet.

wurde die zwischen den Chören vorkommende Handlung *Episodium* genannt. Aristoteles sagt, daß die ältesten Chöre von Satyren gesungen worden, und Casaubonus (*) führt eine Stelle aus dem Didymus an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerspiels ursprünglich Dithyramben, oder Lieder auf den Bacchus, abgesungen haben. Wenn man sich hiebey erinnert, daß die Alten die Geschichten einiger Götter bey gewissen heiligen Festen, durch allegorische Handlungen unter feyerlichen Gesängen vorgestellt haben, wie in Aegypten die Geschichte des Osiris und der Isis, in Syrien die Geschichte der Venus und des Adonis, in Griechenland die Geschichte der Ceres und Proserpina, ingleichen des Bacchus, und noch dabey bedenkt, daß die Trauerspiele sowol als die andern dramatischen Spiele zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feste gehört haben; so wird es wahrscheinlich, daß das Drama überhaupt in seinem Ursprung nichts anders gewesen, als die Vorstellung einer geheimen Geschichte aus der Götterhistorie. Nach vielen Veränderungen hat sich hernach, wie Aristoteles ausdrücklich berichtet, seine ursprüngliche Natur verloren, und ist das geworden, was es zu seiner Zeit gewesen. (†) Und hieraus läßt sich auch begreifen, woher die so große Verschiedenheit in den alten Nachrichten über den Ursprung des Trauerspiels entstanden. Es ist aber der Mühe nicht werth hierüber weitläufiger zu seyn. Vielleicht läßt sich der anscheinende Widerspruch der sich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annimmt, die Tragödie sey in ihren Ursprung bloß ein Gesang von traurigem Inhalt gewesen, dadurch eine Art Rhapodisten große Unglücksfälle fürs Geld besungen haben. Lucianus (*) führt ein altes Sprüchwort an, daß dieses zu beständigen scheint, und aus welchem abzunehmen ist, daß einige trojanische Flüchtlinge, vermuthlich an einem Orte, da sie sich nach Zerstörung ihrer Stadt niedergelassen, einen Tragödiensänger gemiethet hatten, um sich die Zeit zu vertreiben, und daß dieser, ohne zu wissen, wer sie sind, die Trauergeschichte von der Zerstörung Troja gesungen habe.

Aus den Trauerspielen der Griechen, die wir noch haben, läßt sich sehen, daß sie ihre letzte Form erst zu den Zeiten des Sophokles bekommen haben.

Denn die Trauerspiele des Aeschylus, der kurz vor dem Sophokles gelebt hat, sind gegen das, was seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, bloß aus dem groben gearbeitete Versuche, aber Versuche, an denen bereits die Hand eines großen Meisters zu sehen ist.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerspiel, so wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchsten Vollkommenheit, deren es fähig ist, erscheine. Die Neuern haben auch, so weit ihr Genie und der Geschmak es ihnen gestattet haben, diese Form, doch mit Ausschließung der Chöre, beibehalten. Ob durch diese Weglassung das Trauerspiel gewonnen oder verloren, wollen wir nicht untersuchen, da man izt durchgehends darin übereinkommt, daß im Trauerspiel nicht mehr soll gesungen werden, die Chöre aber den Gesang nothwendig machen. Darin bilden sich einige neuere ein, dem Trauerspiel Vortheile verschafft zu sehen, daß der Raum zwischen den Aufzügen, der ehemals durch die Gesänge des Chors ausgefüllt worden, izt besser dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwischen forttrüet, welches bey den Alten nicht geschahen. Daß aber dieses eine Verbesserung sey, wird nicht jedermann eingesehen. Vielen kommt es, als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedecken. Es wäre zu versuchen, was für eine Wirkung es thäre, wenn zwischen den Aufzügen Chöre erschiäen, die durch feyerliche Gesänge, einige Eindrücke des vorhergegangenen Aufzuges, noch tiefer einprägen. Freylich sind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu sehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen lassen, etwas fremde.

Das griechische Trauerspiel kommt uns in Vergleichung des heutigen, besonders des französischen, vor, wie die griechischen Statuen eines Phidias, gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeigt bey der edelsten Einfalt und in seiner nackenden Gestalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die sich der ganzen Seele bemächtigt; diese scheinen durch Lebhaftigkeit der Gebärden und der Stellungen, und durch redende Mienen schön. Aber diese Gebärden und Reden, drufen ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdrucks

(*) Luc.
in den Si-
schen.

(†) Πολλὰς μεταβάλλει μεταβάλλου ἢ τραγῳδίᾳ ἰκανοῦ
Zweiter Theil.

κατὰ, ἔπειτα ἔπειτα τὴν ἰκανοῦς φύσιν.

h h h h h h

drucks zurück lassen. Daher wir den Verlust so vieler hundert griechischer Trauerspiele sehr bedauern. Denn die Griechen haben eine große Menge tragischer Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym Fabricius (*) zu finden. Die Anzahl der Stücke, deren die Alten erwähnen, beläuft sich weit über tausend, davon kaum noch dreßzig übrig sind, welche den Aeschylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfassern haben.

Die Römer waren, wie es scheint, auch in diesem Stück weit hinter den Griechen zurück geblieben. Die einzigen römischen Trauerspiele, die wir unter dem Namen des Seneca noch haben, sind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechischen Stücke zurück, als die guten Stücke der Neuern. Doch scheint es, daß sie auch gute Trauerspiele gehabt, in deren Vorstellung man sich mit großer Gewalt gedrängt hat. „Suche reich zu werden, sagt Horaz; es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiele des Papius in der Nähe sehen könntest. (†)“ Es scheint, daß unter den Neuern die Spanier zuerst das Trauerspiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen gesucht haben. Ein spanischer Schriftsteller (††) versichert, daß schon im Jahr 1533 Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon und die verübte Kefuba geschrieben habe. In Frankreich sind die ersten guten Trauerspiele von V. Corneille auf die Bühne gebracht worden, und gleich nach ihm hat Racine sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschreiten zu haben; wie wol noch nach ihm viele, besonders aber Corneille und Voltaire viel gute Stücke geliefert haben, die, wenigstens in einzelnen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewunderungswürdigen Shakespear gehabt, dem es aber bey diesem großen Genie an gereinigtem Geschmak gefehlt hat. In seinen besten Stücken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit, solche die ins Unheimliche fallen. In Deutschland scheint eine

schon ziemlich helle Dämmerung diesem Theile der Kunst bald einen vollen Tag zu versprechen.

Tri o.

(Musik.)

Ein Instrumentalsatz von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stimmen von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tré genennet. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Bass bestehen, und oft bloß Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr von einander unterschieden; und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey interessiert seyn, und indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in dem Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz (*) allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdrucksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glücklich seyn.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesetzt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten: Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Bassstimme, und werden auch Kirchen-trios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besetzt seyn, ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besetzten Mustern, durch das Volltönige, Feyerliche und Einsörmige ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besetzt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstellung zu großen Empfindungen

*) S. Dreystimmig.

(†) Hor. Ep. I. 1, 65.

— — — Rem facias, rem,
Si possis recte; si non, quocumque modo rem,
Ut propius spectes lacrimosa poemata Papi.

(††) Dom Augustin de Montianoy Luyando, dessen Schrift unter dem Titel: *Differetiaion sur les tragedies espagnoles*, ins Französische übersezt worden,

gen vorbereitet ist, und weil er bloß auf das Einzelne des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmak und Ausdruck vorkommen muß.

Daher erfordert das Kammertrio eine Geschicklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter dem Ausdruck zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freiheit, und nur da, wo er von Ausdruck ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey oder drey, die oft von entgegengesetztem Ausdruck sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Themas; freye Nachahmungen; unerwartete und wol klingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wol cadenzierter Gesang und Zwischenfälle in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stücks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stücke der Cammermusik.

Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsetzte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander absteichenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hierzu würde noch mehr erfordert werden, als wol klingende Melodien auf eine künstliche und angenehm ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammen zu setzen. Nur der, welcher alle einzelne Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbande, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Helden, gedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrücken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.

Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem bloß begleitenden Bass, anwenden, die übrigens in Ansehung des Satzes wie Duette, die von einem Bass begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterwor-

fen sind (*). Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrtheils Terzen- oder Sextenweise folgt, oder bloß die Stelle einer Mitstimmigkeit vertritt, und in der Bewegung neben dem Bass fortschreitet: diese Gattung erfordert einen überaus reizenden und ausdrucksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmackte.

Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollt es sich einfallen lassen, Trios zu setzen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfordert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Componisten setzen sich über diese Bedenlichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen ofte nicht einmal der reine dreystimmige Satz beobachtet ist, wo jedes Stück insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören lassen, zusammengesetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruck oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer der nur die geringste Kunstwissenschaft besitzt, muß nicht die Haut schauern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechselnd den Hauptgesang, der gar nichts bassmäßiges hat, führet, und die Violinen den Bass dazu spielen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesetzt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholt wird (*).

(*) S. Menuet.

Triole.

(Musik.)

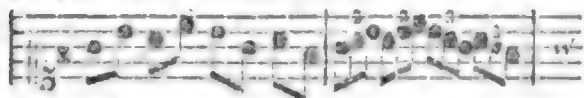
Ist die Benennung von drey auf einander folgenden gleichen Noten, die den Zeitraum von zweyen einnehmen, wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein Viertel,

h h h h h h 2

oder

oder drey Sechzehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden. Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig ist, daß man sie sogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelften Note angezeigt.

Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzietten oder bunten Contrapuncts entstanden. Sie verrücken die natürliche Einteilung der Zeit, ohne darüber unfaslich zu werden, und bringen dadurch, daß drey Noten nicht länger dauern, als zwey, viele Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit in die Glieder der Tactbewegung. So ist z. B. in folgendem Satz der zweyte Tact, der übrigen eine bloß veränderte Wiederholung des vorhergehenden Tacts ist, weit lebhafter an Bewegung und Ausdruck, als der erste:

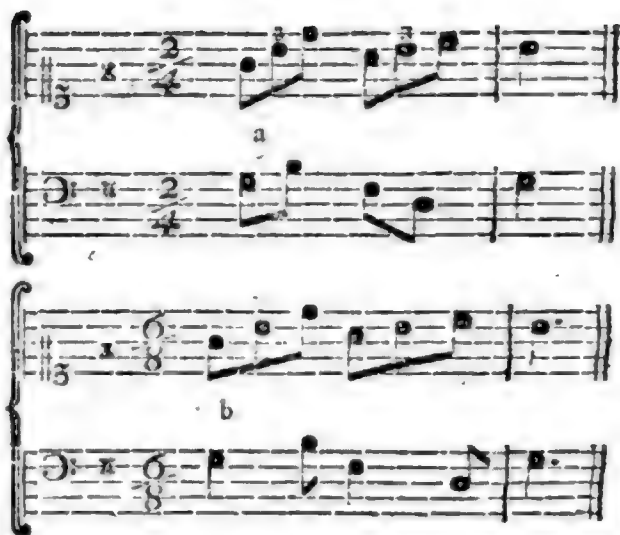


Wird die Triole aber statt vier geschwindere Noten angebracht, z. B. statt vier Sechzehntelnoten auf ein Viertel, so bewirkt sie gerade das Gegentheil, und erschläft gleichsam die Bewegung, wie hier:



Dieser Fall ist aber selten, und der zusammengefügten Einteilung wegen schwerer zu spielen und zu verstehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter ist, zwey, als vier Theile in ein Gedrittes zu bringen.

Ob nun gleich die Triolen fast wie die Tripelnoten des 3, 2 und anderer ähnlicher Tacte anzusehen sind, so sind sie doch von diesen sümernlich durch die harmonische Behandlung unterschieden. Bey den Triolen kann die Harmonie sich nicht bey der zweyten oder dritten Note verändern; bey den Tripelnoten hingegen kann jede Note eine andere Harmonie zum Grunde haben; sie sind daher auch schwerer im Vortrag, als die Noten der Triole, die ganz leicht vorgetragen werden. In zwey- oder mehrstimmigen sümernlich Clavierstücken hütet man sich zwey Noten gegen eine Triole zu setzen, wie bey a, weil die gegenseitige Bewegung niedrig, und schwer zu treffen ist: zu den Tripelnoten hingegen können jederzeit zwey Noten angebracht, und ohne die geringste Schwierigkeit getroffen werden, wie bey b.



Wollte man auch die erste und dritte Bassnote des ersten Beyspiels durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechzehnteltheilen machen, so trifft die Sechzehntelnote doch nicht auf der letzten Note der Triole, sondern erst nach ihr; doch ist diese Zusammenfügung leichter zu treffen und zu verstehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierstücken vor, ob sie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechzehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwey zusammengezogen werden, wie die Achtel im 2 Tact marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im 3 Tact, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zusammengefügten Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Bassstimme ganz bequäm angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht. Z. B.



Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.

Man hat in Solofachen noch mehr dergleichen Mien von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführt. Sie erschauern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer eilige auf einander folgen, von niedriger Wirkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben scheinen, da die Triolen und Sextolen hingegen sich leicht in jede Taktbewegung schiken, und wenn sie mit Geschmak und Ueberlegung angebracht werden, dem Gesang ein großes Leben geben.

Triton.

(Musik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F-H Tritonus genannt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinen andern, als großen ganzen Tönen, wußte, so war das Verhältniß desselben von $\frac{4}{3}$. In dem heutigen System sind die zwey falschen Quinten C-g und A-G-d von diesem Verhältniß; und unser Triton, der aus zwey großen und einem kleinen ganzen Ton zusammengesetzt ist, hat das Verhältniß $\frac{3}{2}$, und ist folglich um $\frac{1}{2}$ tiefer, als der Tritonus der Alten.

Dieses Intervall wird vor Alters wegen seiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodischen Fortschreitungen gezählt, und an dessen statt mußte allezeit die reine Quarte F-B gesungen werden, wodurch denn auch die wirkliche Einführung des B in der älteren Musik veranlaßt worden (*). Auch in der heutigen Musik gehört sowol der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; außerdem aber, und sühnlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrücklichen Stellen ohne Bedenken gesetzt, und sind oft von der größten Kraft und Schönheit in der Melodie.

Der Triton kömmt in allen unseren Durtonleitern von der vierten zur siebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in dem verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desselben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäßige

Quarte, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener ist ein dissonirendes, diese aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr von einander unterschieden ist, wie an seinem Ort gezeigt worden. (*)

(*) S.
Quarte,
Quinte.

Triumphbogen.

(Baukunst.)

Unter den Ueberbleibseln der ehemaligen römischen Pracht, befinden sich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil sie die Gestalt großer gewölbter Stadthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen gesetzt worden. Sie werden auch Ehrenporten genannt. Man siehet in Rom noch drey Denkmäler dieser Art, die den Kaysern Titus, Septimius Severus und Constantinus zu Ehren gesetzt worden. Sie sind alle drey nach einerley Form; ein sehr großes und hohes Portal, zu dessen beyden Seiten sich noch zwey kleinere befinden. Die vordere und hintere Hauptseiten sind mit Säulen verziert, die ein vollständiges Gebälke mit darüber gesetzter Attike tragen. Ueber den Bogen, und an dem Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der großen Thaten, wodurch das Denkmal veranlaßt worden, in Stein ausgehauen.

Es scheint, daß diese prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kayser aufgekommern seyn. Sie gehören überhaupt in die Classe der Denkmäler, von denen wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. In den neuern Zeiten wursen dergleichen Ehrenporten bey feyerlichen Einzügen großer Monarchen bisweilen nachgeahmet, aber meistens auf eine sehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingerissen. Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, ist nach dem Muster des Triumphbogens des Kayser Septimius Severus gebaut.

Trofen.

(Schöne Rede.)

Es ist schwer den eigentlichen metaphorischen Sinn dieses Wortes, wenn es von Werken des Geschmaks gebraucht wird, zu bestimmen. Es scheint überhaupt einen Mangel ästhetischer Annehmlichkeit eines Gegenstandes auszudrücken. Sehen wir auf die eigentliche Bedeutung zurück, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, so finden wir,

h h h h h 3

wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeigt, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und des Thierreichs ein gesundes und wolgefälliges Ansehen bekommen. Eine trofene Pflanze ist zwar keines der ihr zukommenden wesentlichen Theile beraubt, aber der Lebenssaft, daher sie die volle Schönheit der Gestalt und das Gefällige des Ansehens erhalten sollte, fehlt ihr. Davon scheint die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenständen des Geschmacks gebraucht wird, hergenommen zu seyn.

Diesem zufolge würde die Trockenheit zwar keinen Mangel des Wesentlichen oder des Nothwendigen; sondern bloß Armut, oder gänzliche Beraubung des Annehmlichen ausdrücken. In der That sagt man von einer Erzählung sie sey trocken, wenn sie auch bey der genauesten Richtigkeit des Wesentlichen der Geschichte, bey Anführung der kleinsten Umstände, weder die Phantasie, noch die Empfindung, annehmen unterhält: und so wird überhaupt jeder Gegenstand des Geschmacks, der nur dem Verstande Richtigkeit zeigt, für den sinnlichen Theil unsrer Vorstellung aber nichts reizendes hat, trocken genannt.

Und hieraus läßt sich unmittelbar abnehmen, daß die Trockenheit in Werken des Geschmacks ein sehr schwerer Fehler sey, weil sie dem Zweck derselben gerade entgegen steht. Eben der Unnehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trockene besteht, wird ein Gegenstand ästhetisch, oder für die schönen Künste brauchbar, daher würde das schönste Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trofenen Uebersetzung aufgehören ein Gedicht, ein Werk des Geschmacks zu seyn.

Man verfällt leicht ins Trockene, wenn man bloß mit dem Verstand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Absicht auf strenge Wissenschaft ein glücklicher Schwung des Genies ist, sich immer bloß am Wesentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchsten Deutlichkeit zu entwickeln, wird in schönen Künsten verderblich. In Werken des Geschmacks kommen die Säfte, wodurch sie ihr Ansehen, ihre Unnehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glücklicher Mitwirkung der Phantasie und des Herzens her. Wessen Phantasie bey der Arbeit nicht erhitzt ist, oder wenigstens lacht; wessen Herz nicht Wärme dabey fühlt,

der läuft Gefahr, trocken zu werden. Bey den mühsamen Arbeiten ist man in diesem Falle; deswegen jeder Künstler wolthut das Werk von der Hand zu legen, so bald ihm die Arbeit mühsam wird. In Werken des Geschmacks alles nach Regeln abpassen, anstatt dem Feuer des Genies zu folgen, macht ebenfalls trocken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meister sind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trockenheit.

T r o p e n.

(Redende Künste.)

Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andre Bedeutungen (*). So wird in der Redensart: die ganze Stadt ist bestürzt, das Wort Stadt von seiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und ist in dieser Redensart ein Tropus. Es giebt, wie wir bald sehen werden, sehr viel Arten dieser Ableitung, jede Sprache hat eine unzählige Menge derselben und sie entstehen aus verschiedenen Ursachen. Eine der gewöhnlichsten ist der Mangel eigentlicher Wörter. Man sagt: dieser Mensch hat eine harte Seele, weil man kein eigentliches Wort hat, dasjenige auszudrücken, was der Tropus hart hier bezeichnet; andre male entstehen sie, weil man in der Eil, und um kurz zu seyn, einen Ausdrack statt einer Umschreibung, oder auch nur, weil er sich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darstellt, gebraucht; wie in den Redensarten: Europa hat mehr Künste, als jeder anderer Welttheil; er führt hundert Pferde an, anstatt hundert gewaffnete Reuter. Gar ofte entstehen die Tropen aus dem Bestreben nachdrücklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntnis vorzubilden. So sagt man: Er brennt vor Zorn.

Es ließe sich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen besteht, davon aber die meisten ihre tropische Kraft verlohren haben und für die eigentlichen Ausdrücke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen schreiben; wer diese Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandelt sehen will, kann darüber das Werk eines französischen Schriftstellers lesen.

(*) Verbi vel sermonis à propria significatione in aliam

cum virtute mutatio. Quintil. VIII. 6.

(*) Traité
des Tropes
par Mr.
du Mar-
quis.

lesen (*). Wir betrachten sie hier nur in Absicht auf ihre ästhetische Kraft, in so fern sie der Rede eine ästhetische Eigenschaft geben, die Quintilian in angezogener Stelle Virtutem nennt, und die unser Baumgarten zu sehr einschränkt, da er sie unter das ästhetische Licht setzt. Wir halten uns aber hier nur bey dem allgemeinen auf; weil wir die Kraft der besondern Gattungen der Tropen, in den jeden besonders gewidmeten Artikel betrachten.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorstellung, die man erwecken will, nicht unmittelbar, sondern vermittelt eines andern erweckt wird. Diese Verwechslung geschieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrückendes Wort hat, oder aus Absichten. Aus Noth nennt man unsichtbare Dinge mit Namen der sichtbaren. So bald man aber dieser Tropen nur in etwas gewohnt wird, so verlieren sie ihre Kraft und sind wie eigentliche Ausdrücke. Bey den Ausdrücken, fassen, sehen, begreifen, sich vorstellen, erwägen, fällt uns gar selten ein, daß sie Tropen sind.

Man kann aus gar vielerley Absichten die Begriffe verwechseln. Entweder scheuet man sich die Sache geradezu zu sagen, weil sie etwas anstößiges oder beleidigendes, oder auch bloß etwas zu roh hat. Daher entstehen mancherley Tropen. So hält man sich anständiger von einem Menschen zu sagen, er habe etwas eilig gelebt, als geradezu zu sagen, er habe sich mancherley den Körper schwächenden Wollüsten ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches sagen, das sich geradezu gar nicht sagen ließe. Diejenige Art Menschen, die ein besonderes Studium daraus machen, in dem gesellschaftlichen Leben alles rohe, anstößige, widerliche zu vermeiden, die überall Gefälligkeit und Zierlichkeit anzubringen suchen, haben ungemein viel tropische Lebensarten, die ihnen eigen sind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Gelehrte.

Man braucht aber auch Tropen in Absichten, die jenen gerade entgegen gesetzt sind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruck nicht stark, nicht treffend, nicht mahlerisch genug ist; oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darstellt. Im vorhergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleier bedekt, der das Unangenehme verbirget und nur das Artige darin sehen läßt; in

diesem aber werden sie in ihrer nackenden Gestalt gezeigt; und wo dieses noch nicht genug ist, wird ihnen so gar die Haut noch abgezogen, damit alles and jedes noch deutlicher und treffender möge gesehen werden. Der unmanierliche Mensch wird alsdenn zum Bären, der grausame zum Tyger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdrücke bisweilen auch bloß die Absicht die Vorstellung leichter und sinnlicher zu machen. So sagt man von einem Menschen, der vorthellhafte Verbesserungen seiner Glücksumstände zu hoffen hat, er habe schöne Aussichten.

Aus diesen verschiedenen Absichten, entstehen so unzählige Arten der Verwechslung in den Vorstellungen und Ausdrücken, daß es ein kindisches Unternehmen wäre, sie alle herzhählen und bestimmen zu wollen. Noch ungereimter würde es seyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hiervon überhaupt mit einigen Nutzen kann gesagt werden, besteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geschmaç in dem Gebrauch der Tropen zu lenken.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorstellung, die er unmittelbar erweckt, muß eine andre hervorgebracht werden, so, daß die erste einigermaßen das Zeichen der andern ist. Aus dieser Vorstellung lassen sich verschiedene nützliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müssen verständlich, auch nicht gar zu weit hergesucht seyn; sie müssen von Dingen hergenommen seyn, die allgemein bekannt sind, nicht aus Gegenständen einer besondern Lebensart, am allerwenigsten aus solchen, womit allein die geringste Classe der Menschen sich beschäftigt, sondern aus solchen, die etwas schätzbares, etwas edles haben; aus den Wirkungen der Natur, aus Rationalgeschäften, aus allgemeinen menschlichen Verrichtungen, aus Künsten und Wissenschaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Ansehung ihres Gebrauchs muß man auf die Ursache, die sie hervorbringt, sehen. Wie die Noth nirgend ein Gesetz erkennt, so ist es auch hier. Wo sie aus Noth gebraucht werden, da sind sie unvermeidlich, und in diesen Fällen dienen allein die vorhergehenden Anmerkungen. Nur muß man diese Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anstatt der Sache selbst gebrauchen, erweckt

erweckt in die Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeschmakt werden, wenn man allezeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Absicht, so hat man sich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Leppigkeit in ihrem Gebrauch, die im Grunde eine bloß kindische Ziererey ist, in Acht zu nehmen. Alles gerade zu zusagen, ist freylich oft grob, oft anstößig und manchmal beleidigend; aber auch immer verblümt zu seyn, alles zu schmähen, oder zu beräuchern, ist vielleicht noch niedriger. Wenigstens können männliche, freye Seelen eher die erstere, als diese Ausschweifung vertragen. Es giebt Leute, die so übertrieben zärtlich sind, daß sie bald gar nichts mehr mit ihrem Namen nennen dürfen, kleinmüthige, kindische, aller Nerven beraubte Seelen, die überall etwas finden, das ihnen Schreuh macht, Sybariten des Geschmacks. Solche Seelen verräth ein ausschweifender Gebrauch schoneuder Tropen.

Auch in der dritten Absicht muß man sich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Heftigkeit verräth, so wie die verhergehende zu viel Weichlichkeit anzeigt. So wie ein Mensch, der nichts ohne Fechten mit Händen und Füßen sagen kann und die Erzählung der gleichgültigsten Dingen mit den seltsamsten Verdrhungen begleitet, abgeschmakt wird, so wird es auch der, welcher beständig in verstärkenden Tropen spricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derselben, sie übertreibt. Man muß hier die besondere Absicht in welcher man spricht, oder schreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebst dem Charakter der Personen, für welche man schreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelstraße zu wählen im Stande sey.

Auch in der vierten Absicht kann der Gebrauch der Tropen gar sehr übertrieben werden. Dieses scheint besonders seit einigen Jahren in Deutschland aufzukommen, wo zu befürchten ist, daß man, wie ehemals in Griechenland und Rom, auf den ausschweifenden sophistischen und rhetorischen Geschmak des Schönschreibens ver falle, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geschehen, jemals die schöne Einfachheit der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewissen Gegenden Deutschlands bald keine deutsche Schrift von Geschmak lesen, wo nicht die Tropen, die am sparsamsten, als seine Würze sollten ge-

braucht werden, in der größten Verschwendung vorkommen. Insbesondere scheint man sich in diejenige verliert zu haben, die von den zeichnenden Künsten hergenommen werden. Man hört von nichts als von der Grazie, dem Contour, dem Colorit, dem schönen Ideal u. d. gl.

Man muß also nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen sich zu mäßigen wissen, sondern auch in der Wahl derselben alles Affektirte, alle Leppigkeit und asiatische Zärtlichkeit vermeiden. Die griechischen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander gesetzt. Nur die vornehmsten Arten machen eine Liste von Namen, die dem guten Geschmak Gefahr drohen. Wir überlassen jedem Liebhaber, die hievon Unterricht haben wollen, die Mühe sie bey jenen Schriftstellern nachzuschauen. Was von besondern Tropen uns anmerkungswürdig erschienen, ist unter folgenden Artikeln zu finden: Allegorie, Metapher, Spott, Hyperbel, Umschreibung oder Periphrasis.

Tropfen.

(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Unterbalken der dorischen Ordnung. Nämlich unter jeden Dreyschluß kommen sechs solche Tropfen in Form abgestufter Kegel, und in eben dieser Ordnung werden sie auch an dem Kinn der Kranzleiste angebracht. (*) Es ist bloß aus Neigung zum Gewöhnlichen, daß man sie in der Baukunst beybehalten hat, wo sie eben nichts zur Schönheit beysitzen. Einige halten sie für Vorstellungen der Tropfen von Pech oder Wachs, welches die alten Baumeister auf die Dreyschlüsse (die ursprünglich Balkentöpfe waren,) gellen, um sie vor dem Eindringen der Mäße zu bewahren; andre halten sie für Köpfe der Zapfen, wodurch die Querbalken an die Unterbalken befestigt worden. Gegenwärtig sind sie in der That nichtsbedeutende Zierrathen, die ein Baumeister ohne Schaden des guten Geschmacks weglassen könnte.

(*) S. Kranzleiste.

Tropheen.

(Baukunst.)

Ursprünglich waren sie von eroberten Waffen zusammengesezte Denkmäler, die an dem Orte des Sieges gesetzt wurden. Zur Nachahmung derselben

ben

selben hat man hernach in der Baukunst allerhand in Holz oder Stein ausgehauene Waffen, als Zier-
rathen angebracht, und sie entweder in den Gie-
belmauren, oder auf den Gebälken und Galle-
rien, oder auch an den Wänden und Pfeilern der
Gebäude angebracht, wie verschiedentlich an dem
berlinischen Arsenal zu sehen. Die Tropheeen an
den Wänden sind aus Nachahmung einer Gewohn-
heit der Römer und vermuthlich auch anderer Völ-
ker entstanden; bey denen es bisweilen geschah,
daß ein aus dem Krieg zurückgekommener Bürger
die Waffen des von ihm erlegten Feindes an der
Aussenseite seines Hauses aufgehangen, wo sie
nach den Gesetzen, wenn auch ein solches Haus durch

Kauf in andre Hände gekommen war, nicht durften
weggenommen werden.

Diese Zierathen sind hernach auf andre Arten
nachgeahmt worden, da man so wol in den Außen-
seiten einiger Gebäude, als inwendig in den Zim-
mern, andre Sachen, als Jagdgeräthe, musikalische
Instrumente, Werkzeuge der Künste und Wissen-
schaften in wolgezeichneten Gruppen, wie angehängt,
anbringeret, die bisweilen, wiewol sehr uneigentlich
auch Tropheeen genannt werden. Dergleichen sieht
man in Berlin an dem Gebäude, der Academie der
Wissenschaften und der Academie der Künste, wo-
durch die Bestimmung dieses Gebäudes schon von
außenher erkannt wird.



Uebereinanderstellung; Ueberstellung.

(Baukunst.)

In großen und hohen Gebäuden, hauptsächlich bey Thürmen geschieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderstehenden Geschosse seine eigene Säulen hat. In diesen Fällen hat der Baumeister verschiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzustoßen.

Was zuerst hieby in die Augen fällt, sind die zwey Grundsätze, auf welche das Wesentliche in der Uebereinanderstellung ankommt. Daß die schwächere Ordnung oben, und die stärkere unten komme, und daß die Säulen gerade übereinanderstehen, so daß die Axen der übereinanderstehenden Säulen in eine einzige senkrechte Linie fallen. Beydes sind nothwendige Regeln, deren Verabsäumung den Geschmak und das Auge beleidigen würde.

Insgemein wird die dorische Ordnung zu unterst gesetzt, darüber die jonische, und wo drey Geschosse sind, über dieser die Corinthische oder Römische. Auf diese Weise ist die gehörige Abstufung der Stärke und Festigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die starke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberstehenden Säulen nicht mehr sehen könnte. Diesem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die obern Säulen auf eine über dem untern Gebälke weglauende Plinthe gesetzt werden. Einige Baumeister setzen sie aus eben diesem Grunde auf Säulenstüble. Allein, zu geschweigen, daß sie, weil man die Füße dieser Säulenstüble nicht sehen kann, verstümmelt aussehen, so haben sie noch dieses Nachtheilige, daß dadurch die edle Einsalt zu sehr aufgehoben wird.

Aus der andern Regel folgt auch nothwendig, daß die untere Diste des Stammes der Säule, die auf einer andern steht, nicht größer seyn könne, als die obere Diste des Stammes an der darunterstehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geschoss seinen Model, der aus dem Model der untersten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme bestimmt werden muß. Wenn also der untere Säulensamm um $\frac{1}{2}$ verdünnet oder eingezogen wird, so ist der Model der zweyten Ordnung $\frac{1}{2}$

dessen, wonach die untere abgemessen ist. Ist noch eine dritte Ordnung über der zweyten, so ist deren Model $\frac{2}{3}$ dessen, der in der zweyten gebraucht worden, oder $\frac{1}{3}$ dessen, der zu unterst angenommen worden. (*) Dieses ist schlechterdings nothwendig. Sollte es sich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Absichten zu niedrig würde, so weiß ein verständiger Baumeister sich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer so wesentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anstatt der Plinthe einen hohen geraden durch das ganze Geschoss laufenden Fuß anbringen, um die Höhe zu erreichen.

Ein Hauptumstand ist hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müssen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, so wird auch die Säulenweite in jedem Geschoss anders. Wenn sie z. B. unten 8 Model ist, so ist sie in der nächsten Ordnung 10 und in der dritten 12 $\frac{1}{2}$ Model. Dieses kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken- oder Sparrenköpfe oder Zahnschnitte hat, den Baumeister in große Verlegenheit setzen; weil auch die Mitte dieser Theile durch alle Geschosse auf einander, und allemal eine auf die Ape der Säulen treffen muß. Daher kommt es, daß auch von guten Baumeistern häufige Fehler, die daher entstehen, nicht vermieden worden sind. Um so viel mehr hat man Ursache, wegen der Ausmessung dieser Theile, die Goldmannische Regeln anzunehmen, welche allen diesen Schwierigkeiten am sichersten abhelfen. (*)

(*) S. Model

(*) S. Ordnung.

U e b e r s a u s.

(Schöne Künste.)

Der Reichthum in Werken der Kunst, der ihrer Wirkung schadet. Es ist eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir woken dieses besonders auf die Werke der Kunst anwenden, und einigen Künstlern, denen dieses nützlich seyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zusammen häufen könne. Die Künste haben hierin mit den Veranstaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geschmak am Schönen, vor dem größern Geschmak, der auf die Bes-

friede

friedigung der natürlichen Bedürfnisse abzieht. Der Ueberfluß schwächt überaß die Anehmlichkeit des Genusses.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse schwerer wird, als die Anschaffung derselben, genießen unstreitig weniger Vergnügen, als die, deren Begierden durch einige Schwierigkeiten sie zu befriedigen gereizt, und deren Geschmak durch Mäßigkeit in seiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben so geht es in Sachen, die bloß auf die feinere Bedürfnisse der Seele abzielen. Was für ein entzückendes Vergnügen ist es nicht, sich der Wollust der Freundschaft und der Zärtlichkeit zu überlassen, wenn die Gelegenheit dazu etwas selten ist? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man sich in einer guten Gesellschaft befindet, wo Geist, Munterkeit und Vergnügen mit Verstand und Kenntniß herrscht, wenn man sie selten genießt?

Eine reiche Bildergallerie rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit, aber der Geist wird bald durch die Menge der Gegenstände zerstreuet; man hat Mühe seine Aufmerksamkeit zu sammeln, um das Vergnügen von einem Meisterstück ganz zu genießen. Ein Gemälde von der ersten Art in einem Zimmer, sammelt alle unsere Sinnen zusammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Brust einer Schönen, reizt das Auge ungemein; aber die Menge derselben macht einen Augenblick ersaunt, und verliert bald allen Reiz.

Der Künstler versteht seinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in seinen Werken aufhäufen sucht; denn je höher seine Gattung ist, je sparsamer muß es vorkommen. Die seltreflichsten Gleichnisse, die häufig sind, verlieren ihre Kraft; in einem Gemälde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu seyn verdienet; im Drama, wo jede Person unserer ganzen Aufmerksamkeit werth wäre, in einem Sonett, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdrucks vorgetragen wird, wo jede Figur tief ins Herz dringet, an allen solchen Werken ist ein schädlicher Ueberfluß. Nichts ist seltreflicher, als die Metaphern und die starken Gedanken des englischen Dichters Young, aber ihr Ueberfluß macht sie ermüdend und gebietet Ekel.

Es scheint, als wenn die ersten Kenner, sowohl unter den Alten, als unter den Neuern die vornehmsten Werke der Bildhauer mehr bewunderten, als die ersten Werke der Maler. Sollte der Grund hiervon in der Sparsamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer ist? Daß die feinsten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Augustus und Ludwig des XIV vor denen, die unter Trajan, und unter Ludwig dem XV erschienen sind, den Vorzug geben, kommt größtentheils daher, daß die letztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit flüger Sparsamkeit angebracht sind.

Es ist ein ungemein schädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geist und die Empfindung angreifen müsse. Denn dieses ist der gewissste Weg nur schwach zu rühren. Der Künstler versteht sein Interesse am besten, der jeden großen Eindruck so weit von sich entfernt, daß er Zeit hat, sich völlig dem Gemüthe einzudrücken, und sich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk sind, je sparsamer müssen sie vorkommen.

Ist diese Sparsamkeit auch bey der höchsten Schönheit nöthig, so ist sie es noch sehr vielmehr bey Dingen, die bloß als Zierrathen anzusehen sind, wo der Ueberfluß schnellen Ekel gebietet. Die Unmerkungen, welche wir im Artikel über die edle Einsicht vorgetragen, können hieher gezogen werden. Diese ganze Betrachtung aber ist für den deutschen Künstler vorzüglich nothwendig; damit er nicht durch den Schein geblendet, die Werke andrer Völker aus dem Zeitpunkt der Leppigkeit zu Mustern annehme, wie die ersten italiänischen Baumeister gethan haben.

U e b e r g a n g.

(Redende Künste.)

Die verschiedenen Arten wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf den folgenden, von einem vorgetragenen Punkt auf einen andern übergehen, verdienet in der Theorie der redenden Künste besonders betrachtet zu werden; weil sie sehr viel zur Anehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt befragen. Dieser Uebergang geschieht entweder unmittelbar, so daß zwey ganz verschiedene Gedanken, ohne etwas dazwischen gesetztes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindesätze und Formeln, wodurch der Grund oder die Art der Verbindung angezeigt wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzelne Wörter, oder Formeln geschehen, was von den römischen Lehrern der Redner *transitus*, und *transitio* genannt wird. (†) Was die Bindewörter, oder Conjunktionen in einzelnen Perioden sind, das sind die Uebergangsformeln in Absicht auf die ganze Rede. „Ohne die Bindewörter, sagt ein großer Kunstrichter, kämen in der Rede nur abgerissene zerstückte Glieder heraus, die nichts festes ausmachten. Die Rede würde, wie eine Liste von gesammelten Ausdrücken und Redensarten aussehen. Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bedingen, entgegen zu setzen, gegen zu halten, zu entwickeln, den Zeitpunkt, die Ursache, den Schluß anzudeuten; die Rede fortzusetzen und abzuführen.“ (††) Der historische, der lehrende, der unterhaltende Vortrag, und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verstand, als Einbildungskraft und Empfindung herrscht, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren, und gewiß hängt ein großer Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrag einer ganz strengen Lehrart, wie z. B. in mathematischen und philosophischen Beweisen, ist man sorgfältig jeden zum Beweis dienenden Satz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen: man findet da immer die Wörter; darum, nun aber, also, deswegen, folglich u. d. gl. Denn da ist es sehr wesentlich, daß der Leser überall den genauesten Zusammenhang aller Sätze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage schiken sich diese Formeln nicht; weil da die Sachen nicht einen wesentlichen, sondern mehr zufälligen Zusammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: hierauf; inzwischen; dessen ungeachtet; nunmehr; darauf u. s. f. Andre Gattungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyrischen Gedicht aber fallen sie fast ganz weg, und der Uebergang geschieht, der Empfindung gemäß, meistens unmittelbar. Doch kommen auch da noch Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter, (Interjectionen) als der Bindewörter haben.

(†) Der Verfasser der IV Bücher über die Rhetorik an Acrennius, sagt: *Transitio vocatur quæ, cum ostendit breviter, quod dictum sit, proponit item brevi quod sequatur, hoc modo: In patriam cuiusmodi fuerit habetis, nunc in*

Man kann überhaupt anmerken, daß die verschiedenen Gemüthslagen, darin die redende Person sich befindet, auch die Verschiedenheit des Ueberganges natürlicher Weise verursache, und daß deswegen drei verschiedene Gattungen desselben vorkommen müssen, nach dem die Folge der Rede durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung bestimmt wird. In Werken, die bloß auf deutlichen Unterricht gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade, einfache Weise den Zusammenhang der Gedanken anzeigen; sie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß sey, der aus dem vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erweiterung, eine Einschränkung und nähere Bestimmung, ein Gegensatz des vorhergegangenen sey; ob es wesentlich zur Sache diene, oder nur bepläufig angemerkt werde; ob es eine Fortsetzung der vorgebrachten Materie, oder etwas davon verschiedenes sey u. s. w. Kurz, diese Formeln lassen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit sehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein sehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo schon mehr auf Annehmlichkeit, mannigfaltige Befriedigung des Geschmacks gesehen wird, kommen künstliche, dem Geschmak schmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Wit, oder in der Laune des Redenden ihren Ursprung haben. Es giebt zierliche, lustige, satirische, poetische und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben sowol, als die Figuren, über die so sehr viel geschrieben worden, verdienen in der Rhetorik betrachtet zu werden, da sie gewiß viel zur Vollkommenheit der Schreibart beitragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigten Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendigt sey, und nun etwas neues anfangen. Die Griechen bedienten sich in ihrem lehrendem Vortrag gar ofte der kurzen Formel: so viel hiervon, oder eines dergleichen ähnlichen Schlusses, und zeigten alsdenn, ohne Uns

parentes qualis extiterit considerate. Quintilian spricht von den Uebergängen an mehr Orten unter dem Namen *transitus*.

(††) Bodmer in den Grundsätzen der deutschen Sprache im VII Abschnitt.

Umschweif den neuen Punkt an, auf den sie übergingen. Diese Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen; z. B. Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweyten von dem Ausdruck zu reden. In dem einfachen lehrenden Vortrage dienet dieses zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weise von einem Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beispiele dienet.

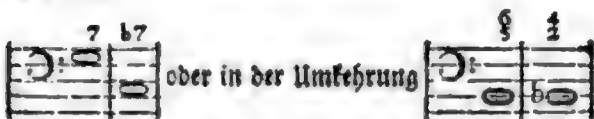
Die epischen Dichter bedienen sich bisweilen sehr feyerlicher Uebergänge, woben sie wol gar eine neue Anrufung an die Muse thun. Ein merkwürdiges Beispiel eines solchen höchstpathetischen epischen Ueberganges ist der Anfang des dritten Buches im verlohrnen Paradies. Diese Art ist sehr schicklich, die Aufmerksamkeit aufs neue zu erweken, und den Leser in große Erwartung zu setzen; daher fast alle Dichter in der Epopee sich derselben bedienen haben.

So hingegen sind Uebergänge die erzwungene, bloß eingebildete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, sehr frostig und kindisch, welches Quintilian an den rhetorischen Schulbüchern seiner Zeit, und am Ovidius tadelt. (†)

Uebergang.

(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in einem Tonstück ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weise, und nach den gewöhnlichen Regeln folgen sollte, übergangen, oder ausgelassen, und an seiner Stelle der, der erst auf ihn folgen sollte, genommen wird. Dieses geschieht hauptsächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolgt, wie in diesem Beispiele:



da das Gehör nach dem ersten Accord einen Schluß in die Tonica C erwartet. Die große Terz der Dominante G sollte, als Leitton ihren Gang über sich in die Octave der Tonica nehmen. Dieses

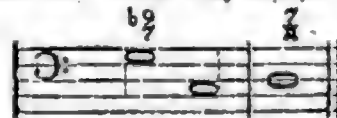
(†) Illa vero frigida et puerilis est in scholis affectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam ubique sententiam — ut Ovi-

geschiehet hier nicht; denn diese Terz tritt um einen halben Ton unter sich in die kleine Septime. Hier ist also nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht ersetzt, so daß keine wirkliche Trennung des Zusammenhanges dadurch verursacht, sondern vielmehr die Fortschreitung desto gedrungen wird.

Auf eine ähnliche Weise werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in diesem Beispiele:

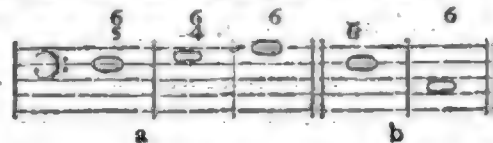


Die wahren Grundtöne sind hier Dominanten mit dem Sextimenenaccord. Dieser Satz entstehet aus diesem



durch Verwechslungen der beyden Dominantenaccorde und Auslassung des ganzen Dreyklanges auf C, und dieses Grundtones selbst.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, dessen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erweckt worden ist, übergangen, und an seiner Stelle sogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da sie in so enger Verbindung stehen, daß der Zusammenhang durch die Auslassung nicht unterbrochen wird; als worauf es bey der Uebergang hauptsächlich ankommt. Folgende Beispiele kommen häufig vor, und sind von angenehmer Wirkung:



Bev a ist der Gaccord, und bev b der Eaccord übergangen worden.

Uebermäßigkeit.

(Musik.)

So werden mit Ausnahm der Terz alle diejenigen Intervalle genannt, welche um einen halben Ton höher

aus lascivire in Metamorphosi solet. Inst. L. IV. c. 2.

Man kann, ohne sich in tiefe psychologische Betrachtungen einzulassen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menschen sich von jeder Sache, gegen die sie kein Vorurtheil haben, sehr leicht überreden lassen. Wer in Absicht auf die Wahrheit oder Falschheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil ist, kann, wie eine im Gleichgewichte stehende Waage, durch jeden scheinbaren Grund überredet werden. Hingegen ist auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sache eingenommen ist, kaum zu überreden, (*) es sey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

(*) Nihil
facile per-
suadetur
invis.
Quintil.
Inst. L. IV.
c. 4

Also kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Wegräumung aller vorhandener Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menschen bereden will, an. Ist dieses Haupthinderniß gehoben, so ist das übrige sehr leicht. Das erste, dessen sich ein Redner zu versichern hat, ist die genaue Kenntniß der Meinungen und Vorurtheile seiner Zuhörer, über die Sache, deren er sie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Unordnung für seine Rede machen. Man sieht aber leicht, was für große Kenntniß des Menschen überhaupt, und was für genaue Bekanntschaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfordert werden. Wer nicht in die Gemüther seiner Zuhörer hineinschauen, und mit seinen Blicken so gar in die dunkeln Winkel derselben zu dringen vermag, kann nicht sicher seyn, sie zu überreden. Die scheinbarsten Gründe für eine Sache sind ohne Kraft, so lange das Vorurtheil gegen sie ist.

Nur eine gründliche Psychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile der Menschen erfahren könne, und wie er sie zu heben habe. Mit wenigem läßt sich eine so sehr wichtige und schwere Sache nicht abhandeln: darum können wir uns auch hier in diese Materie nicht einlassen. Wir bemerken nur, daß der Redner sich ein besonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur und die verschiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die besondere Sinnesart seiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es ihm hiezu, so ist alle seine Bemühung zu überreden vergeblich, es sey denn, daß er ganz freye und uneingenommene Zuhörer habe.

Sezen wir nun voraus, daß die Hindernisse der Ueberredung gehoben sind, so braucht es in der That sehr wenig die Ueberredung zu bewirken. Dieses kann durch zweyerley Wege geschehen. Der eine

geht gerade gegen den Zweck, durch Gründe, die die Sache wahrscheinlich machen. Von den Beweisen, Beweisarten und Beweisgründen, haben wir in besondern Artikeln gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweisen, die bloß Ueberredung bewirken sollen, die Hauptsach auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen ankomme. Diese Eigenschaften bedecken das Schwache derselben. Wo man sich einbildet eine Sache zu sehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Wirklichkeit. Man muß also bey diesen Beweisen mehr auf das Anschauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derselben arbeiten. Gar ofte liegt ein zur Ueberredung schon hinlänglicher Beweis bloß in der Art, wie die Sachen vorgestellt, oder in dem Gesichtspunkt, aus dem sie angesehen werden. „Wenn du auch mit Mühe und Anstrengung etwas gutes und rühmliches thust (sagte der Philosoph Musonius) so vergehet die Mühe, und das Gute bleibt. Thust du etwas schändliches mit Vergnügen, so ist auch dieses vorübergehend, aber die Schande bleibt.“ (*) Diese Art gute und böse Handlungen anzusehen, führet schon ohne weiten Beweis auf die Ueberredung, daß man sich jener bestreift, und daß man diese vermeiden soll.

(*) G.
Gell. No. 2.
An. L.
XVL c. 2

Höchst wichtig zur Ueberredung ist es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuversichtlichkeit, mit Lebhaftigkeit und Würde vorgetragen werden. Denn ofte thut dieser das meiste zur Ueberredung. Der große Haufe, so gar schon ein großer Theil derer, die selbst denken, getraut sich selten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuversichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit versichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als wirklich, mit lebendigen Farben geschildert wird.

Ein anderer Weg zur Ueberredung zu gelangen, besteht darin, daß man die Sache gar nicht beweist, und sich so gar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man setzt stillschweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers sey der Sache günstig, und spricht so davon, als wenn man bloß das, was er selbst davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt seinen Weg zu gehen, und den Redner bloß zur Begleitung bey sich zu haben: und so kann man ihn, da er selbst kein Ziehl hat, und bloß dahin zu gehen glaubet, wohin die Phantasie

zasse ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man setze, ein Geschichtschreiber erzähle in der Geschichte Peters des I. seine Hephrath mit Catharina. Wann er, ohne die Frage zu berühren, ob es anständig, oder nützlich sey, daß ein großer Monarch eine Person von niedrigem Stande zur Gemahlinn nehme, und neben sich auf den Thron setze, die Sache dem Ansehen nach bloß historisch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit sich bey der Erzählung verweilet, um den vortreflichen Charakter der Catharine zu schildern; wenn er erzählt, daß dieser Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe u. d. gl.; so wird kein uneingenommener Leser sich leicht unterstehen, von der Sache anders zu urtheilen, und jeder wird stillschweigend aus diesem Falle sich überhaupt bereben, daß der größte Monarch ohne Verletzung seiner Ehre, ohne Unanständigkeit, aus der niedrigsten Classe seiner Unterthanen, sich eine Gemahlinn wählen könne.

Würde man aber im Gegentheil die Geschichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV mit der Maintenon so erzählen, daß man die Bestürzung des Hofes lebhaft schilderte; daß man beschriebe, wie der Minister sich dem König zu Füßen wirft und ihn in pathetischem Tone beschwört seinen Thron nicht zu bestehen u. d. gl.; so würde bey dem Leser gerade die entgegengesetzte Wirkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts schimpflicheres thun könne, als eine so ungleiche Hephrath einzugehen. So leicht ist es, das Urtheil der Menschen zu lenken; wenn sie noch nicht eingenommen sind.

Es kommt also bey der Ueberredung nicht so wol auf die Wichtigkeit der Beweise, als auf die Lebhaftigkeit womit sie vorggetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein bloß wahrscheinlicher Beweis auf, und wo diese nicht sind, da läßt man sich auch durch schwache Beweise, durch bloße Versicherungen, und so gar auch ohne diese, durch Erschleichung bereben. Sehr wichtig ist es dabey daß der Redner die Kunst besitze dem Zuhörer in seinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es merke, und seinen Verstand durch die Empfindung zu lenken. Er muß schlechterdings wissen jede Sache in dem seinem Zwecke günstigsten Lichte vorzustellen, und das Herz dafür zu interessiren. Es muß aber so natürlich, so gar ohne Zwang geschehen, daß der

Zuhörer den Gesichtspunkt, aus dem man ihm die Sache sehen läßt, für den eigentlichsten hält, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ten und Ausdruck genau auf diesen Gesichtspunkt passen. Was in ein günstiges Licht gestellt worden, muß auch mit den vortheilhaftesten Namen genant, und mit einnehmendem Ausdruck beschrieben werden: Und was in ein wiederiges Licht gesetzt worden, muß auch in einem Ausdrucke vorgetragen werden, der ihm angemessen ist. Dieses hat vornehmlich Cicero verstanden, dessen Ausdruck allemal einnehmend, schonend, vergrößernd oder verkleinernd, hart oder sanft ist, nachdem er für, oder gegen eine Sache einzunehmen sucht.

Uebertrieben.

(Schöne Kunst.)

Man übertreibt eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibt oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art überschreitet und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwider ist. Es wäre eine übertriebene Zumuthung von einem Menschen so viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leisten im Stande sind; darum war es auch übertrieben, wenn man von ihm sagte, er habe so viel Arbeit gethan. Auch das ist übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in solchem Uebermaasse beylegt, daß dadurch die Art derselben geändert, und die Wirkung, die man zu vermehren gesucht hat, dadurch vermindert wird. Man sagt im Sprichwort: wer zu viel beweist, der beweist gar nichts; und wo des Schwürzes zu viel genommen wird, da wird die Speiß dadurch niedrig.

Es giebt also zwey Arten des Uebertriebenen; die eine macht den übertriebenen Gegenstand schimärrisch, oder unmöglich; die andere verändert seine Art und benimmt ihm die Wirkung, die man ihm durch Ueberreibung seiner Eigenschaften zu geben gesucht hat. Beyde Arten sind in Werken des Geschmacks sorgfältig zu vermeiden, weil sie von sehr übler Wirkung sind.

Zu der erstern Art rechnen wir die abentheuerliche gigantische Größe der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt: von der andern Art ist unmaßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Wirkung

vich

vielmehr hindernde als befördernde Anhäufung des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Niedrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder schwerem Tadel überhäuft wird; so verfehlt das Lob oder die Rüge den Zweck, und anstatt davon gerührt zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt besteht dieses Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zwecks mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschütz überladet, daß es entweder zerspringe, oder sonst seine Wirkung verliere. Mancher will uns vergnügen machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erwecken, und bewirkt nur Abscheu.

Das Uebertriebene der ersten Art, entsteht aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeschrieben sind, nicht zu bemerken im Stand ist, wird von einer lebhaften Phantasie leicht verleitet, ihnen Eigenschaften anzudichten, die das Maas ihrer Kräfte überschreiten. Es ist also fürnehmlich ein Fehler schwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß sie alles über die Maasse vergrößern, oder verkleinern; weil sie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit scharfsinnige Köpfe zu diesem Uebertriebenen verleiten. Wenigstens kann man den Corneille, der die Charaktere seiner tragischen Helden sehr oft übertreibt, nicht des Mangels an Einsicht und Scharfsinn beschuldigen: aber der Geschmack seiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich.

Die andere Art des Uebertriebenen scheint aus Mangel des feineren, oder des richtigen Gefühls zu entstehen. Es giebt Menschen von so schwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenstand in seinen natürlichen Schranken groß oder schön genug ist; sie merken nicht, daß ein Mensch betrübt ist, wenn er nicht kindisch klagt und weint; oder daß er zornig ist, wenn er nicht raset und alles um sich herum zerstöhret. Darum übertreiben sie auch alles, wenn sie andre in Empfindung setzen wollen. Ein lautes Geschrey machen, heißt bey ihnen verständlich reden; heulen nennen sie weinen; gewaltsame Sprünge und Gebärden, sind ihnen Tanz. Hingegen ist stille Größe nach ihrem stumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tiefstehender Schmerz, Unempfindlichkeit; ein sanftes, aber innigliches Vergnügen, Gleich-

Zweiter Theil.

gültigkeit. In diesem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlt dem Pöbel das feinere Gefühl, das Große, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar ist, zu bemerken. Daher kommt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abscheuliche in Schandthaten, wodurch sie Abscheu erwecken, und das Entsetzliche und Gewaltsame in den Unternehmungen, wodurch sie Furcht oder Bewunderung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelten Geschmack und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menschen von stumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernimmt, wenn man nicht übermäßig schreyt; so giebt es auch im Gegentheil solche, die den blödsichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Diese sind gewohnt die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles so zu verfeinern, daß es seine natürliche Kraft verliert. Es geht ihnen, wie den Wollüstlingen, die keinen Geschmack an natürlich wolschmekkenden Speisen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, sondern sinnlich entzückt seyn; statt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, sehnen sie sich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen suchen sie alles so sehr zu verfeinern, daß sie nur noch die Quintessenz der Dinge behalten. Daher kommt so viel übertriebener Witz, so viel übernatürliche Spitzfindigkeit der Empfindung, so viel wollüstige Künsteley in Wendung und Ausdruck, so viel sybaritische Schonung, wo das Herz mit einiger Dreistigkeit sollte angegriffen werden.

Am meisten zeigt sich diese übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Musik, besonders in den Opern; wo der einfache das Herz einnehmende Gesang gänzlich verdrängt ist und einem bloß wollüstigen Kitzeln des Gehörs hat weichen müssen. Es scheint, daß mancher Sänger völlig vergessen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu setzen habe, und daß er sein Verdienst darin suche, wie eine Nachtigal zu gurgeln, oder seine Stimme so hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieses ist die schlimmste Art des Uebertriebenen, weil es den Menschen allmählig des natürlichen Gefühls beraubet und ihn gewöhnt gleichsam von Lust zu leben, oder sich von Dünsten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgeheim schleicht sich

Reff fff

dieses

Dieses Uebertriebene allmählig ein, nachdem die höchsten Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Denn die hernach kommenden Künstler suchen alsdenn ihre Vorgänger, die sie auf dem geraden natürlichen Weg des Geschmacks nicht mehr übertreffen können, durch allmähliche Verfeinerung zu übertreffen. Darum ist es eine seltsame Erscheinung in Deutschland, daß sich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äußert, ehe wir die höchste Stufe der Vollkommenheit wirklich erreicht haben. Aber wir sind nicht ohne Hoffnung, daß die Critik sich dem einreisenden Uebel noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg widersetzen werde.

Man erlaube dem comischen Dichter und dem Schauspieler, und rathet ihnen so gar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauspieler muß allerdings in Stimm und Gebärden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuschauer steht, rechnen; weil diese sein Spiel etwas schwächt. Deswegen thut er wol, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht, und der Zuschauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Gränzen zu weit überschreitet. Der Dichter scheint nur da aus den Schranken heraustreten zu können, wo die Charaktere der Personen und die Handlung selbst etwas matt ist. So hebe das etwas Uebertriebene der Charaktere in dem Poëten das ganze Stille, das in den bloßen Schranken der Natur wenig reizen würde.

Ueberzeugung.

(Verständlichkeit.)

Wir sind von der Wahrheit einer Sache nur alsdenn überzeugt, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen statt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewissheiten statt haben; aber entweder zeigen sie sich und nicht, oder sie sind nicht stark genug unsere Meinung, oder unser Urtheil zurückzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entsteht bloß aus dem wirklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders seyn könne, als so wie wir sie erkennen. Sie wird aber selten anders, als durch strenge, förmliche Vernunftschlüsse bewirkt; es sey denn, daß sie aus Gesammteinanderhaltung bloß zweyer ganz einfachen Begriffe folge, wie die Grundsätze, die man Axiome nennt, als z. B. dieser, daß das Ganze größer ist, als einer seiner Theile. Es gehöret nicht hieher

zu zeigen, wie die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen, zu geben seyen. Für den Redner schiken sich die strengen philosophischen Beweise, die in dem wissenschaftlichen Vortrage nöthig sind, nicht. Für seine eigene Ueberzeugung aber muß er sie, wo sie statt haben, zu geben wissen. Nur als Redner muß er sie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewirken, der selbst überzeugt ist. Wir setzen also hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er sie andern mittheilen soll. Ist er durch den mühsamen Weg einer genauen Untersuchung, zu der Richtigkeit und Vollständigkeit der Begriffe, so denn zu ihrer deutlichen Entwicklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen; so muß er nun, diesen Weg, den er mit vieler Mühe zurückgelegt hat, wie von einer Höhe übersehen; alle seine Krümmungen und steile Sprünge bemerken, um zu erforschen, wie er sie gerade und eben zu machen habe. Denn das war ihm schwer gewesen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat also der Redner zur Ueberzeugung seiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philosoph geht; beyde geben Beweise, die im Wesentlichen dieselben sind. Was aber der Philosoph allgemein, abstrakt und kurz gedrungen sagt, wird von dem Redner durch besondere klare und leichtfaßliche Vorstellungen dem Anschauen ausführlich vorgebildet. Ein solcher Beweis ist im Grunde nur eine rhetorische Erweiterung eines strengen philosophischen Beweises. Wie der Philosoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und bestimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der besondern Dinge, aus deren Betrachtung sie sinnlich gefaßt werden; so unterscheiden sich beyde in ihren Arten zu beweisen.

Der Redner hat also zur Ueberzeugung seiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philosoph; er muß den Beweis, gerade so wie dieser, erfinden und vortragen: alsdenn aber hat er erst den Text seiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derselben. Nun muß er aus diesen Grundriß ein Gebäude auführen, dessen Festigkeit und andre nach dem Zweck erforderliche Vollkommenheiten, nicht bloß Kenner einsehen, sondern jeder Mensch von gesunder Beurtheilung, ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieses für das Höchste in der Kunst des Redners

nerd; weil er hiezu sowohl seine Materie, als das was zur Kunst der Rede gehört, in einem hohen Grad in seiner Gewalt haben muß.

Das Uebliche. Costume.

(Schöne Künste.)

Ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, in so fern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer, als Römer, Griechen, als Griechen, gekleidet sind, römische und griechische Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Uebliche sey dabei beobachtet.

Die Beobachtung des Ueblichen ist bisweilen nothwendig, allezeit aber schicklich. Nothwendig kann sie in Gemälden werden; weil sie ofte das beste Mittel ist, den Inhalt des Stücks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen, und dadurch den Inhalt. Schicklich ist es überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten setzt, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten, oder Orten giebt, die Aufmerksamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig. Unter den Malern hat keiner schwerer dagegen gesündigt, als Paul der Veroneser, der die Jünger Christi allenfals in Kleidern, die den späthern Mönchsorden eigen sind, vorstellt. Selbst der große Raphael, der sonst in allen Stücken so viel Verstand zeigt, ist nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthischen Säulen ausgehlet ist.

Der Maler ist aber nicht der einzige Künstler, der sich an das Uebliche zu halten hat; sie müssen es alle thun, wo sie Dinge aus der Geschichte fremder Völker vorstellen. Es ist eben so anstößig, wenn die französischen Trauerspielsdichter einem König von Sparta, oder Mycene den Pomp und die Sprache eines persischen, oder eines heutigen großen Monarchen belegen, als wenn ein Maler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerspiele ist es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothischen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemahlinnen in großen Fischbeindröcken zu sehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantische Genauigkeit empfehlen; denn die Schaubühne hat nicht den Zweck uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch nicht bis zur Beleidigung übertreten werden; weil in diesem Falle die Zuschauer, die Kenntnis der Sachen haben, in ihrer Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen gestört werden.

Es gehöret aber weitläufige historische Kenntnis dazu, wenn der Künstler das Uebliche überall beobachten soll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntnis der griechischen, römischen und anderer Nationalalterthümer hat sich bereits ziemlich weit in das lesende Publikum ausgebreitet, und es würde gegenwärtig keinen sehr großen Aufwand erfordern, zum Gebrauch der Kunstschulen fast alles zusammen zu bringen, was zum Unterrichte in dem Ueblichen der berühmtesten alten Völker erfordert wird.

Der Hr. von Hagedorn hat in seinen Betrachtungen über die Malerey eine artige Wendung gewählt, seine Gedanken über die Wichtigkeit dieses Punktes an den Tag zu legen, da er den Abschnitt, der davon handelt, Erinnerungen an das Uebliche überschrieben hat. Dadurch scheint er anzuzeigen, daß man dem Künstler hierüber keine strenge Gesetze vorschreiben soll. Es ist freylich nicht alles, was zum Ueblichen gehöret gleich wichtig, und man kann dem Künstler darin immer mehr übersehen, als dem Gelehrten, der in einer todtten Sprache schreibt, und gegen das Uebliche darin anstößt. Unangenehm muß es aber allemal für Kenner seyn, wenn sie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.

Uebungen.

(Schöne Künste.)

Sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zweck haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyspielen, daß Uebungen zu bewundernswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunststücke der Gaukler, der Seiltänzer und Taschenspieler sind bekannte Beweise davon. Daher sagt ein schon altes Sprichwort, daß Uebung den Meister mache. Fleißige

und tägliche Uebungen sind demnach mit dem Studium der Kunst nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künstler werden will. Wie aber zu den Künsten innere und äußere Fertigkeiten erfordert worden, so giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man sich die Fertigkeiten des Geistes und des Herzens, z. B. die Fertigkeit schnell zu fassen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu übersehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äußere Uebungen der Sinnen und anderer Gliedmaßen des Körpers erlangt man die Fertigkeiten genau zu sehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfassendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geschickte Hand u. s. f. Es wäre sehr überflüssig hier jeder zu den verschiedenen Künsten nöthigen Fertigkeiten besonders Erwähnung zu thun; die Sachen sind bekannt. Aber wichtig ist es jungen Künstlern zu sagen, daß das größte Genie zur Kunst die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles selbst es sich zur Regel gemacht, keinen Tag ohne einige Pinselstriche zu thun, vorbeigehen zu lassen, und daß durchgehends die größten Künstler in jeder Art dieselbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlangt haben.

Ist aber die Uebung selbst für Meister so nothwendig, so mag der Schüler und der noch junge Künstler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künstlers muß in der frühesten Jugend, ich möchte bald sagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künsten muß die Hand und das Aug, zur Musik die Finger, oder nach Beschaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künsten der Rede die Werkzeuge der Sprach, und auch das Gehör, zuerst geübet werden. Später wird man zu vielen Uebungen zu verdroffen, weil das Gemüth schon zu sehr mit andern Gegenständen beschäftigt ist, sie werden schon schwerer, weil die Gliedmaßen schon anfangen etwas von ihrer Geschmeidigkeit zu verlieren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruck den jede einzelne Uebung macht, und davon etwas fortdauernd seyn muß, schon etwas von ihrer Lebhaftigkeit zu verlieren, anfängt.

Wichtig ist es dabei, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schwerere steige. Es wäre zu wünschen, daß man für jede Kunst so vollständige und so wol überlegte Anweisung für die ersten Uebun-

gen der Kunst hätte, als die sind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Bei den innern Uebungen muß man bei den so genannten untern Seelenkräften, dem Gedächtnis, der Einbildungskraft, und der Kraft zu fassen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwickeln, zu beurtheilen u. s. w. durch Uebung anstrengen.

Zu wünschen war es, daß einer unser besten Psychologen, sich die Mühe gäbe, eine allgemeine Axiomatik oder Wissenschaft der Uebungen zur möglichst vollkommenen Entwicklung der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Denn könnte man daraus auch die besondern Anweisungen zu den innern Uebungen der Künstler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch solche Werke, die Künstler zur Uebung verfertiget haben, Uebungen genannt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil sie im französischen *études* genannt werden. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht. Insgemein übertreffen sie in besondern Theilen der Kunst die wirklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bei den Uebungen sieht der Künstler insgesamt nur auf das Eine, darin er sich übet, verfährt deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunst gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer sich bloß in der Zeichnung des Einzelnen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußersten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich sind, in Verlegenheit gesetzt. So wird der Tonsezer, der sich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn er bei der Arbeit auf alles zugleich hätte sehen müssen.

U m f a n g.

(Musik.)

Bedeutet den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments, oder einer Stimme, bis zum höchsten. Von dem Umfange des ganzen Systems haben wir am Ende des Artikels System gesprochen. Wichtig ist für den Tonsezer die genauere Kenntnis des Umfanges jeder Stimme und jedes Instruments, damit er nichts seze, das sie nicht erreichen können.

Denn

(*) S.
Stimmen

Denn in diesem Falle, der öfters vorkommt, als man denken sollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelnen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spieler nehmen anstatt der ihnen vorgeschriebenen Töne, andere, wodurch die Harmonie verdorben wird. Von dem Umfange der verschiedenen Singestimmen ist am gehörigen Orte gesprochen worden. (*), also ist hier noch der Umfang der vornehmsten Instrumente zu betrachten.

Zuerst vom Waldhorn. Der Umfang dieses Instruments, und seine natürlichen Töne in jeder Höhe desselben, sind vielen Tonsetzern, und so gar manchem Waldhornisten selbst, nicht hinlänglich bekannt. Er ist von fünf vollen Octaven; nämlich von C,

(16 Fußton) bis $\overset{=}{c}$ ($\frac{1}{2}$ Fußton.) Aber die zwischen den beyden äußersten Gränzen liegenden Töne, des Systems, sind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, so wie die Trompeten, die Töne, wo nicht besondere Kunst sie verändert, natürlicher Weise nicht nach unserm diatonischen System, sondern nach der harmonischen Progression der Zahlen, angiebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältniß der Länge der Saiten ausdrückt, und den tiefsten Ton 1 nennt; so verhalten sich die Töne im Aufsteigen, wie die Zahlenprogression 1. $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{6}{7}$ u. s. f., oder nach den Schwingungen der Saiten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. s. f. Man kann sich also die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaßen vorstellen:

C. C. G. c. e. g. b. $\overset{*}{c}$. $\overset{*}{d}$. $\overset{*}{e}$. $\overset{*}{f}$. $\overset{=}{g}$. $\overset{=}{a}$. $\overset{=}{b}$. $\overset{=}{c}$ u. s. f. bis $\overset{=}{c}$
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. - - - 32.

Hiebey müssen wir anmerken, daß die mit * bezeichneten Töne nicht gerade die sind, die in unserm diatonischen System, mit diesen Buchstaben bezeichnet werden, sondern etwas niedriger, oder höher; so daß der Waldhornist, um die wahren diatonischen Töne b, $\overset{=}{f}$, $\overset{=}{a}$, $\overset{=}{b}$, herauszubringen, sein Instrument im Blasen temperiren muß. Merkwürdig aber ist es, daß in der untersten Octave C-C, dem Spieler alle halben Töne unsers zusammengesetzten Systems eben so leicht werden, als in der obersten Octave $\overset{=}{c}$ - $\overset{=}{c}$, da sie in der zweyten C-c, nur mit großer Mühe und Kunst herauszubringen sind. In

dessen bedienet man sich der untersten und obersten Octave in Ripienstimmen nicht, sondern nur für Solospieher. Der Tonsetzer thut überhaupt wol, wenn er für die Ripienstimmen dem Waldhorn keine Töne vorschreibt, als die sich von 2 bis 16 in dem vorstehenden Verzeichnisse finden.

Es wird auch nicht überflüssig seyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn seine Töne um eine Octave tiefer angiebt, als der für dieses Instrument gebräuchliche Violinschlüssel sie anzeigt; weil man nicht nöthig gefunden einen eigenen Schlüssel für das Waldhorn anzunehmen.

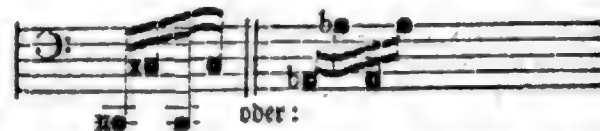
Von der Trompete gilt alles, was hier über das Waldhorn angemerkt worden, mit der Einschränkung, daß sie in der Tiefe um eine Octave höher anfängt, und in der Höhe eine Octave mehr hat.

Ihr Umfang ist also von C bis $\overset{=}{c}$, oder in Zahlen von 2 bis 64 nach den Einschränkungen, die wir über die Töne des Waldhorns bemerkt haben.

Der Umfang der Violine ist in der Tiefe vom g ohne Einsetzung einer höhern Applicatur bis ins $\overset{=}{h}$. In Ripiensachen gehet man selten über $\overset{=}{a}$.

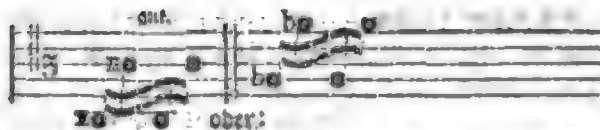
Von Fasse hat man so wol Alrien als Sinfonien wo er für die erste Violin bis ins $\overset{=}{g}$ gesetzt hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe vom großen C an, und gehet ohne höhere eingesezte Applicatur bis $\overset{=}{a}$ oder $\overset{=}{c}$. Man findet aber häufig Sachen in welchen bis $\overset{=}{g}$ gesetzt ist, so gar von Fasse, welcher doch am allerbequemsten für Ripienstimmen gesetzt hat. Bey diesem Instrument hat man sich vornehmlich in Acht zu nehmen, daß in der ganz untersten tiefsten Octave keine geschwinde Passagen gesetzt werden; weil erstlich bey kleinen Intervallen daraus nur ein undeutliches Poltern wird, zweytenß bey weiten die Töne nicht gespannt werden können, besonders Octaven in Sechzehnteilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des Umfanges mit dem Violoncel gemein, nur daß sie um eine Octave höher ist: weil die Mensur des Instruments aber kürzer ist, so fällt auch die Regel weg, Octaven in Menge nach einander zu setzen.

Allegro



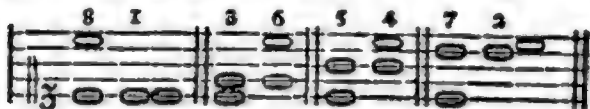
Der Umfang der Ffite ist von \bar{a} bis \bar{g} auch wol bis \bar{a} : indessen pflegen gute Componisten selten über \bar{e} zu setzen, besonders in Ripiensachen.

Die Hoboe geht von \bar{c} bis \bar{a} in Ripiensachen; Solospieler gehen, wie die Violinisten, viele Töne höher. Das Fagot geht von \bar{b} bis \bar{g} , \bar{a} auch wohl \bar{b} in die Höhe. Der Umfang der Ripiensängstimmen ist schon an andern Orten angezeigt.

Umkehrung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik verschiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verschiedenen Stellen dieses Werks die Verwechslung eines Accords genennet haben, wird auch Umkehrung desselben genennet. Davon sprechen wir in einem besondern Artikel. (*) 2. Durch die Umkehrung eines Intervalls versteht man die Versetzung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch diese Umkehrung wird die Octave zum Unisonus, die Terz zur Sexte, die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Secunde u. s. f. wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist.



Hierauf gründen sich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entstehen. (*)

3. Bisweilen werden ganze melodische Sätze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Sätze durch den doppelten Contrapunkt, davon von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. s. f. höher, oder tiefer gesetzt, und also gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel Nachahmung gegebenen Beispiele (*) zu sehen ist, wo die untere Discantstimme des ersten Satzes (a) bey b

durch die Umkehrung, oder Versetzung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird: bey c ist die untere Stimme des ersten Satzes um eine Terz erhöht, und bey d durch Heraussetzung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des doppelten Contrapunkts.

4. Einzelne kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Satz auf- oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in diesem Beispiele:



Durch dergleichen Umkehrungen wird fürnehmlich in contrapunktischen Stücken, wo oft nur ein einziger kurzer Satz ausgeführt, oder zu jeder Note des Choralgesanges angebracht wird, Mannigfaltigkeit in der Melodie gebracht, die sonst sehr arm und mager klingen. Sie müssen aber von der Art seyn, daß der Gesang dadurch nicht unförmlich werde.

In Singstücken sind dergleichen Umkehrungen, fürnehmlich über die nämlichen Worte, allezeit von schlechtem Erfolg, weil sie eine falsche Deklamation der Worte verursachen. Der berühmte Buononcini hat ein Singstück über die Worte: Wer sich selbst erhöht, soll erniedriget, und wer sich selbst erniedriget, soll erhöht werden, gemacht, wo diese Art der Umkehrung des Thema sehr glücklich angebracht ist.

Man findet ganze Stücke von großen Contrapunktisten, die auf diese letzt angezeigte Art umgekehrt werden können. Diese werden nach den Regeln des doppelten verkehrten Contrapunkts gemacht, die in Marpurgs Abhandlung von der Fuge angezeigt stehen.

Umriss.

(Zeichnende Kunst.)

Die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man dadurch die äußersten Linien bey Zeichnung der menschlichen Gestalt; die den wichtigsten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede besondere Ansicht des Körpers, läßt einen besondern Umriss sehen, und in jeder möglichen Ansicht verändert er sich nach der Stellung oder Bewegung der Glieder.

(*) S. Verwechslung.

(*) S. Contrapunkt.

(*) S. 300.

Gliedermaßen. Also kann eine Figur nach unendlich viel verschiedenen Umrissen gezeichnet werden.

Bei jeder Zeichnung des Umrisses ist auf zwei wesentliche Punkte zu sehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umrisses entsteht aus Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzelner Theile. Nämlich, der ganze Umriss besteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmten und immer in einander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entstehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene sind nicht nur in jedem einzelnen Körper, sondern bei jeder Stellung und Bewegung, so wol in Verhältniß, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart, zeigen Umriffe, die ihrer Gattung eigen sind. Ein Kämpfer, der sich täglich in gewaltsamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umriffe, als ein weichlicher und meist stillstehender Mensch. Dergleichen Veränderungen entstehen auch durch das Temperament und das Alter. Man staunet bei einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten in jedem Falle die Richtigkeit der Umriffe zu treffen.

Ohne sehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nackenden Körpern von allerley Alter und Temperament, ist es unmöglich einige Fertigkeit in Zeichnung der Umriffe zu erhalten. Und doch wird die ausgedehnteste Kenntniß hierin für tausend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur selbst vor Augen hat. Es ist nöthig die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu setzen, damit besonders junge Künstler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Übung in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nackenden müssen die Muskeln des menschlichen Körpers so bekannt seyn, als die Buchstaben des Alphabets dem, der Wörter zu schreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedeckt, giebt eigentlich der menschlichen Figur die Schönheit, in so fern sie von der Richtigkeit der Verhältnisse unabhängig ist. Sie mildert alles Harte und Steiffe, bringt alle Linien des Umrisses zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das sanfte Wesen, wo-

durch die menschliche Gestalt, auch bloß in Absicht auf den Umriss allein, die höchste Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheint die erste nothwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu seyn. Eine einzige unabgebrochene Linie muß die ganze Figur umschließen. In dieser Linie muß nichts gerades seyn; alles muß sich Wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit so sanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehrgekrümmten, auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen kommt, so daß das Aug um den ganzen Umriss sanft fortglitschen könne.

Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriss kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den firtreflichsten Umriss, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie, nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch fast alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses, wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse darstellen. So wie die Wörter der Rede, die Redesätze und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen, um wirkklingend zu seyn, so muß auch der Umriss, Ton und Stimmung abändern. Einiges muß sich durch Kühnheit, anders durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man bloß zu fühlen, nie aber zu erkennen, im Stand ist, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beschreiben wollen. Der Künstler übe sein Aug an der Natur, an den besten Antiken, an den Werken des Raphaels, M. Angelo und anderer großer Männer, und lerne zuerst fühlen, denn suche er das, was er fühlt, auszudrücken.

Neue Schwierigkeiten zeigen sich in Absicht auf den Umriss, wenn der Zeichner statt der Reißfeder den Pinsel führet. Da muß er einigermaßen zaudern können, um uns Sachen sehen zu lassen, die nicht da sind. Denn wir sehen Begrenzung, ohne die Grenzen zu sehen. Aber ich enthalte mich von einer Sache zu sprechen, die für die Meister der Kunst

Kunst selbst, zum Theil noch ein Geheimniß ist. Einige Lehren hierüber giebt Leonh. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel seiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Malern wenige in diesem Stile der Kunst glücklich gewesen. *Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire non debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat. Hanc Parrhasio gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripserunt.* (*)

(*) Plin.
L. XXXV.
c. 10.

Undecime.

(Musik.)

Dieses Intervall ist von der Quarte bloß dem Namen nach unterschieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie ist eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte, und alles, was von dieser in einem eigenen Artikel gesagt worden ist, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwischen der Quarte und der Undecime den Unterschied machen wollen, daß die erstere consonirend, die andre aber dissonirend sey: aber wir halten es nicht der Mühe werth dieses zu wiederlegen. Der größte Harmoniste J. S. Bach, wußte von keiner Undecime, und was igt von einigen so genannt wird, kommt bey ihm nie anders, als unter der Bezeichnung der Quarte 4, vor. Man hat deswegen nie nöthig, dieß Intervall mit 11 zu bezeichnen, und findet auch davon bey keinem guten Harmonisten ein Beyspiel, außer wenn man der Regularität halber, in durchgehenden Noten folgende Bezeichnungen braucht:

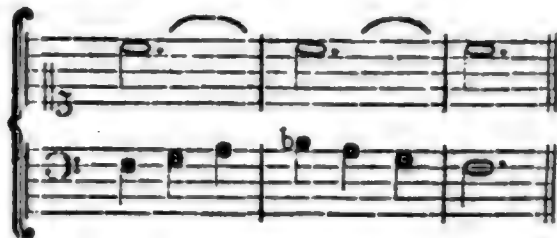
7. 8. 9. 10. 11. 10. u. s. f.
5. 6. 7. 8. 9. 8.

Aber den Contrapunkt in der Undecime unterscheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quinte und Duodecime. Beyde lassen sich auf zweyerley Art versetzen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.



b

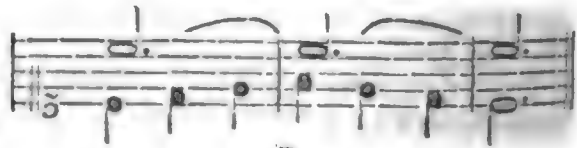
Der Satz bey a ist bey b in dem Contrapunkt der Quarte versetzt. Diese Versetzung hat ihren Grund darin, daß der erste Satz selbst eine Versetzung aus dem Contrapunkt der Quinte ist, nämlich von folgendem Satz:



dessen untere Stimme bey b eine Octave höher versetzt ist. So wie das vorhergehende Beyspiel eine Quarte höher versetzt ist, so kann dieses auch eine Quarte tiefer geschehen, auf folgende Art:



A



B

der Grund warum dieses angehe, liegt darin, daß der Contrapunkt A sich in den Contrapunkt der Quinte versetzen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave ist. Wird der Contrapunkt der Quarte des ersten Beyspiels eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer versetzt, so entsteht der Contrapunkt in der Undecime.

Unharmonisch.

(Musik.)

Nennet man diejenigen Fortschreitungen, die auf zwey verschiedenen Tonarten nach einander folgen. Z. B.

Geschmack findet man ihn auch mit in einander geschlungenem Laubwerk verzieht. Der dorische Unterbalken hat dieses eigen, daß unter den Triglyphen des Frieses, Tropfen an dem Unterbalken hängen.

Da man jetzt keine große Gebäude mehr von Holz aufführet, so braucht es, bey großen Säulenweiten Kunst, dem Unterbalken die gehörige Stärke zu geben, daß er von der darüber liegenden Last nicht eingedrückt werde. Die Alten machten deshalb solche Unterbalken an Haupteingängen, wo die Säulen weit auseinander waren, von gegossnem Erz. Sie gaben dem Unterbalken am Portal des Tempels der Diana zu Ephesus für ein großes Meisterstück aus, wiewol er nur 15 Fuß lang war. An dem Fronton des Louvre in Paris sind die Unterbalken aus einem Stück Stein und 54 Fuß lang.

Unterhaltende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine förmliche Rede wobey man keine höhere Absicht hat, als den Zuhörer über einen Gegenstand angenehm zu unterhalten, und wobey Unterricht und Nührung nur bepläufig vorkommen. Wenn es bey dem allgemeinen und höhern Zweck der schönen Künste andern erlaubt ist, bisweilen bloß zu ergötzen, so muß man auch der Beredsamkeit dieses nicht verbiethen. Bey der öffentlichen Anwendung der Poesie und der Musik wird gar ofte bloß auf angenehme Unterhaltung gesehen. Diese kann auch die Beredsamkeit verschaffen. Aber in unsern Zeiten sind wenig Länder, wo man für diese Kunst Geschmack genug hat, um sie zu dergleichen öffentlichen Unterhaltungen anzuwenden. In Frankreich machen sich doch viele ein großes Fest daraus, eine bloß unterhaltende academische Rede zu hören. Es scheint auch, daß ehemals in Athen und in Rom manche Rede, ob sie gleich einen andern Zweck zu haben schien, von einem großen Theile der Zuhörer bloß als unterhaltend angehört worden, und es läßt sich nicht zweifeln, daß nicht in den Odeen der Alten manche bloß unterhaltende Rede vor großen Versammlungen gehalten worden.

In Deutschland giebt es noch verschiedene Feyerlichkeiten, bey denen eine unterhaltende Rede einen wesentlichen Theil der Feyer seyn sollte. Wären die Veranstaltungen dazu besser, als sie zu seyn pflegen,

so könnten sie vortheilhaften Einfluß auf die Beredsamkeit haben. Man ist aber an viel Orten gegen diese Kunst überhaupt so kalt sinnig, daß ein schlechtes Concert weit mehr Zuhörer anlockt, als die beste öffentliche Rede.

Von dem Hauptcharakter der unterhaltenden Rede, haben wir bereits anderswo gesprochen. (*) Ihr Stoff besteht hauptsächlich in Schilderung interessanter Gegenstände, wobey man weder Unterricht oder Belehrung, noch besondere Nührung zum Zweck hat. Von der Art wären z. B. Lob des Land Lebens, oder einer andern Lebensart, Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein bloß angenehmes Schauspiel, ein bloß zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wohlredenheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

(*) S. Rede.

Untersatz.

(Baulunst.)

Ein viereckichter Körper auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesetzt werden, damit sie eine größere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen, nach dem Verhältniß der Ordnung wozu sie gehören noch nicht hoch genug reichen, und doch anderer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulenschaft durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedeckt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Untersatz, oder durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das erste Mittel, oder den Untersatz. Er wird indessen gemein 1 Model, im Nothfall 1½ Model hoch genommen.

Ut.

(Musik.)

Is in unserer harten Tonleiter, nämlich der jonischen, der erste Ton, nach welchen die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Rebetonica, wenn die Mutation, wie es die Solmisation bey Verlassung eines Tones erfordert, geschieht (*). Die Octave von diesem Ut, verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung non.

(*) S. Solmisation.

Ut

Ue ist in neuern Zeiten, so wohl in Italien, als auch verschiedenen catholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ue. Allein Ue scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählt zu seyn, damit angehende Sän-

ger alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anhebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequämsten auszusprechen sind.



Benedische Schule.

Ist von den Schulen der Malererey diejenige, die sich durch einen großen Geschmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Malerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beschreibt. (†) Es dienet auch denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian ist ohne Wiederrede der erste Meister dieser Schule, und der größte Colorist, der vielleicht jemals gewesen. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stufen den Rubens, und den Van Dyk an die Seite setzet, so muß man doch gestehen, daß das Bezaundernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erweckt, als das von Van Dyk. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm, aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret ein andrer großer Maler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war im Großen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

Paul von Verona eines der größten Genien, wegen vollkommen verständiger Anordnung der Gemählde, sowol in Absicht auf die geschickte Verbindung aller Theile, als auf die Austheilung des Lichts. Wahrheit und Stärke sind überall in seinem Colorit. Man wirft ihm vor, daß alle seine starke Schatten etwas Violettes haben, aber seine Halbschatten sind desto fürtrefflicher. Die Leichtigkeit seines Pensels geht über alles, und die Pracht in Kleidung seiner Personen giebt seinen Gemähliden einen Reichthum, der ihnen eigen ist. Aber das Große in den Charaktern findet man nicht bey ihm; er hat allezeit sich genau an die Natur gebun-

den, und kein Maler hat das Uebliche so sehr aus den Augen gesetzt, als er.

Von den neuern venedischen Malern sind vorzüglich zu merken. Tiepolo, ein Mann von schönem Genie, der ein sehr angenehmes Colorit mit einer großen Leichtigkeit in seiner Arbeit verbindet; Pellegrini, Piazzetta, Lazarini, Molinari, Celesti, Bompelli, Liberi.

Veränderungen. Variationen.

(Musik.)

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien setzen, die alle nach den Regeln des harmonischen Satzes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern, oder Spielern wiederholt wird, so können sie das zweytemal vieles ganz anders, als das erstemal singen oder spielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; gewöhnte Conserzer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonien, mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beybehalten: für beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrücken.

Die ältern Conserzer pflegten insgemein ihre Melodien in einfachen, oder etwas langen Noten zu setzen, und also nur das Wesentliche auszudrücken. Dieses gab denn besonders in Stücken von langsamem Bewegung, geschickten Spielern und Sängern Gelegenheit, diese einfachen Töne mit Geschmak und Empfindung etwas zu verzieren. Weil aber viel Sänger und Spieler dieses nicht ohne Verletzung der Harmonie, oder des Ausdrucks zu thun vermochten; so gewöhnten sich die Sezer nach und nach an, die schicklichsten Verzierungen, schon als wesentlich zur Melodie gehörige Verschönerungen, selbst zu setzen. Nun werden diese Verzierungen von üppigen Sängern wieder mit neuen Verzierungen, die bey der Wiederholung noch vielfältig verändert werden, verbräunt. Dadurch entsteht denn der, zwar eine sehr fertige und bis zur Verwundrung künstliche Reyle anzeigende, aber aller wahren Kraft und alles Nachdrucks gänzlich beraubte Gesang, der ist bey nahe überall gesucht wird.

So

(†) Descrizione di tutte le publiche pitture della città di

Venetia ed isole circonvicine Venet. 1733. 8vo.

So wie die meisten Melodien der so genannten galanten Musik gegenwärtig von Tonsetzern ausgearbeitet und verziert, geschrieben werden, sollten sie, wenigstens das erstemal, ohne weitere Zusätze gesungen, oder gespielt werden. Bey der Wiederholung stünde dem geschickten Sänger noch immer frey, schickliche Veränderungen anzubringen. Es ist aber kaum nöthig zu erinnern, daß dieses nur solche Sänger und Spieler thun können, die wahre Kenntniß der Harmonie und des melodischen Ausdrucks haben. Da diese etwas selten sind, so höret man insgemein in Operen Veränderungen, wodurch Melodie und Harmonie nicht bloß verdunkelt, sondern völlig verdorben werden. Es giebt so gar Sänger, die gewisse Veränderungen, die sie von ihren Sangmeistern gelernt haben, bey jeder Gelegenheit, selbst da, wo sie sich am wenigsten schiken, wieder anbringen. Dieses ist ein Mißbrauch, dem sich die Capellmeister aus vollen Kräften widersetzen sollten; weil in der That der theatralische Gesang dadurch völlig verdorben wird. Die meisten Arien werden igt so gesungen, daß sie den reichen gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen, an denen das Aug nichts glattes sieht, sondern überall durch geschnitzte Zierrathen, die alle Theile wie im Spinnweb überziehen, gleichsam gefangen wird.

Die Sangmeister sollten es sich zur Pflicht machen, ihre Schüler zu überzeugen, daß das wahre Verdienst eines Sängers in dem richtigen, jeder Empfindung angemessenen Vortrag der vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne bestehe, und daß sie bey verständigen Zuhörern, dadurch mehr Ruhm erwerben, als durch die künstlichsten Veränderungen.

In Liedern kann es nothwendig werden, Veränderungen anzubringen; denn es trifft sich ofte, daß die auf einerley Töne fallenden Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruck und einen empfindsamern Ausdruck erfodern, als in einer andern. Alsdenn kann ein Sänger durch schickliche Veränderungen die Melodie, die der Tonsetzer für alle Strophen gleich gemacht, für jede besonders nach Erfodernis abändern.

Instrumentisten schweiffen insgemein in Veränderungen eben so aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunst des Spielens bestehe bloß darin,

daß zehnmal mehr Töne gespielt werden, als auf dem Papier ausgedruckt sind, oder daß er die Arbeit des Tonsetzers als einen Text anzusehen habe, über dem er eine Zeitlang spielen soll. Wir empfehlen den Spielern das, was der fürtreffliche Bach in seinem Werke von der wahren Art das Clavier zu spielen über die Veränderungen angemerkt hat, wol zu überlegen. (*)

Kleine Melodien für Instrumente, als Sarabanden, Couranten und andre Tanzstücke, sind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespielt zu werden. Daher haben verschiedene berühmte Tonsetzer dergleichen Stücke mit mancherley veränderten Melodien gesetzt, die immer auf dieselbe Folgen von Harmonien passen. Die besten Veränderungen in dieser Art, die man als Muster anpreisen kann, sind die von Couperin, und von dem großen J. Seb. Bach. Eine noch höhere Gattung von ganz veränderten Melodien, sind die Sonaten mit veränderten Reprisen. Hr. C. V. Em. Bach, hat deren sechs für Clavier herausgegeben, die er der Prinzessin Amalia von Preußen dedicirt hat. Der Vorbericht zu diesem Werk enthält einige nützliche Anmerkungen über die Kunst zu verändern.

Die höchste Gattung von Veränderungen ist unstreitig die, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieser Art eine Arie für das Clavier mit dreißig solcher Veränderungen; und eben dergleichen über das Lied, Vom Himmel hoch, da komm ich her, die man für das Höchste der Kunst ansehen kann. Bewunderungswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Versetzungen fast durchgängig mit einem schönen und fließenden Gesang verbunden ist. Von eben diesem großen Mann hat man auch eine gedruckte Fuge aus dem Dmol, die einige zwanzigmal verändert ist, woben alle Arten des einfachen, zwey- drey- und viersfachen Contrapunkts in gerader und verkehrter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieser Art verdienen auch die Fugen des französischen Tonsetzers d'Anglebert, ingleichen verschiedene Arbeiten eines Froberger's, Johann Kriegers (†), dergleichen aus den fürtrefflichen 12 Viol

(*) In dem Cap. vom Vortrage. S. 22.

211 111 3

insolo

verschiedenen Ricercaren, Präludien, Fugen etc. hervorgekommen.

(†) Dieser war Musikdirektor in Altan. Die Stücke von denen hier die Red ist, sind im Jahr 1699 unter dem Titel anmuthige Clavierübungen; bestehend in un-

Unfoso, und die folie d'Espagne des berühmten Corelli, als Muster angeführt zu werden.

Wir wollen hier nur noch anmerken, daß bey Symphonien und Ouverturen, selbst die ersten Violinisten sich schlechterdings aller Veränderungen enthalten, und sich nicht einmal durchgehende Noten zu Ausfüllung einer Terz, erlauben sollen; weil dadurch in dergleichen Stücken gar leicht Quinten und Octaven entstehen. Begleitende Instrumentisten, besonders die Violoncellisten, sollen sich aller Veränderungen gänzlich enthalten.

Verbindung.

(Schöne Künste.)

(*) S. Werke des Geschmacks. Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Werke des Geschmacks, daß alle Theile desselben unter einander verbunden seyn: (*) jeder darin vorkommende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöst da steht, wird anstößig, weil man nicht weiß, warum er da ist, was er soll, oder wie er auf das vorhergehende folget. Deswegen hat der Künstler bey Erfindung und Zusammensetzung seines Werks überall auf die Verbindung aller Theile mit dem Ganzen, oder unter einander, wol Acht zu haben, damit nichts außer dem Zusammenhang mit dem übrigen da stehe.

Jeder Theil aber muß in einer doppelten Verbindung erscheinen; er muß nämlich mit dem Ganzen, und mit den neben ihm liegenden Theilen verbunden seyn. Das erstere hat statt, wenn ein Grund vorhanden ist, warum er als ein Theil des Ganzen erscheint; das andere, wenn man sieht, oder fühlt, warum er an der Stelle steht, wo man ihn sieht.

Die Sachen in metaphysischem Gesichtspunkt betrachtet, fehlet es nie an Verbindung; denn bey Erfindung und Zusammensetzung der Werke des Geschmacks sind allemal Gründe vorhanden, warum jeder Theil in dem Werk erscheint, und warum er da steht, wo wir ihn antreffen. Die Rede ist aber hier nicht von dieser in metaphysischem Sinne genommenen, sondern von der ästhetischen Verbindung, vermöge welcher wir die Gründe, woraus das Daseyn, und die Stelle jedes Theils erkannt wird, fühlen, so daß wir nirgend Anstoß bemerken, sondern in den Vorstellungen, die das Werk in uns erweket, überall natürlichen Zusammenhang, ohne Lücken, ohne

Mangel, und ohne fremde, nicht zur Sache gehörige Theile, empfinden.

Wir erkennen oder empfinden den Zusammenhang der Dinge, entweder durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch leidenschaftliches Gefühl, und durch diese drey Mittel verbindet der Künstler die Theile seines Werks; jedes aber begreift wieder mehrere, und oft gar mannigfaltige Gattungen der Verbindung. So verbindet der Verstand Ursach und Wirkung, in dem er die Wirkung aus der Ursach, oder diese aus jener erkennt; er siehet die Aehnlichkeit, oder Gleichartigkeit mehrerer Dinge, die mancherley Arten der Abhängigkeit, und der Verhältnisse, und leitet daher ihre Verbindungen. Die Einbildungskraft aber hat noch mehr Arten der Verbindung; denn sie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenstand auf einen andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemessen sind. Die geringste zufällige Kleinigkeit führet sie ofte auf sehr entlegene Vorstellungen. So haben auch die Empfindungen des Herzens ihren eigenen Gang von einem Gefühl zum andern.

Wir fühlen hier die Gefahr und in sehr weitläufige psychologische Bemerkungen einzulassen, und wollen lieber die Seegel einziehen, lieber unvollständig, als schwerfällig, und für die meisten Künstler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar sprechen. Darum kommen wir näher zum Zweck dieses Urtheils.

Es ist schlechterdings das Interesse des Künstlers, daß die, für welche er arbeitet, in seinem Werk keinen Mangel der Verbindung bemerken. Jeder einzelne Theil des Werks muß mit dem Ganzen so verbunden seyn, daß man den Grund erkenne, warum er da ist; wenigstens, daß er nicht fremd, nicht völlig überflüssig, und außer dem Charakter des Ganzen liegend erscheine. Außer dem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall statt haben.

Zu beydem gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug ist, daß der Künstler bey Zusammensetzung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, sondern auch nachher, bey schon etwas kältern Geblüthe, die Verbindung wirklich noch gewahr werde. Es geschieht gar ofte, daß Gedanken und Vorstellungen sich aus einander entwickein, und in unsrer gegenwärtigen Gemüthsstimmung auf einander folgen, deren Zusammenhang

sammenhang wir nachher gar nicht mehr einsehen. Dieses begegnet dem Philosophen, in ganz methodischen Untersuchungen; also muß es bey dem Künstler, der im Feuer der Einbildungskraft, und in Wärme der Empfindung arbeitet, noch weit öfters vorkommen. Kann er selbst aber in solchen Fällen den Zusammenhang seiner Vorstellungen nicht mehr entdecken, so muß dieses natürlicher Weise, andern noch weniger möglich seyn.

Es ist deswegen sehr nützlich, daß man bey dem ersten Entwurf eines Werks genau auf das Achtung gebe, was eine Vorstellung mit der andern verbindet, daß man auf Vortheile denke, das Band, das sie verknüpft, auf eine Weise, die dem Feuer der Wirkksamkeit zu Fortsetzung der Arbeit nicht schadet, anzudeuten, um sich desselben nachher wieder zu erinnern. Geschieht dieses, so kann der Künstler bey der Ausarbeitung, da, wo die Verbindung nicht merklich ist, allemal auf Mittel denken, sie merklich zu machen. Es giebt vielerley Mittel auch sehr fremd und entfernt scheinende Beziehungen der Gedanken gegen einander in nahe Verbindung zu setzen, so wie es auf der andern Seite eben so viel giebt, einen sehr natürlichen Zusammenhang etwas fremder und reizender zu machen. Aber sie gehören unter die Geheimnisse der Künstler, die sie selbst nicht gern andern entdecken.

Wir müssen vor allen Dingen anmerken, daß die Verbindungen enger und genauer, oder entfernter; offbarer und gewöhnlicher, oder versteckter und fremder seyn müssen, nachdem der Charakter des Werks die eine oder die andere Art natürlich macht.

(*) S. Uebergang. Was vom Uebergang angemerkt worden, (*) gilt auch hier. Bey Untersuchungen, im lehrenden Vortrag, und überhaupt in den Werken, die für den Verstand gemacht sind, müssen die Verbindungen natürlich, eng und in dem Wesentlichen der Dinge gegründet seyn; weil es sonst dem Werk an Gründlichkeit fehlet. Je bestimmter der Endzweck eines Werks ist, je genauer und bestimmter muß auch die Verbindung aller Theile desselben seyn; denn ein Werk von ganz genau bestimmten Zwecken, hat schon einige Aehnlichkeit mit einer Maschine, deren Wirkung nicht kann erreicht werden, wenn die geringste Trennung in ihren Theilen statt hat. In Werken, an denen die Einbildungskraft des Künstlers den größten Antheil hat, sind die Verbindungen natürlicher Weise viel freyer, und sie sind es um so viel mehr,

je stärker die Einbildungskraft erhitzt ist. Ein Werk dieser Art würde kalt oder matt werden, wann der Künstler da auf methodische, und auf innere oder wesentliche Uebereinkunft der Dinge gegründete Verbindungen denken wollte.

Aber diese Materie kann überhaupt hier weder methodisch noch ausführlich behandelt werden; weil das Hauptsächlichste der Kunst, die Wahl der Theile, ihre Anordnung und ein großer Theil der Bearbeitung auf die Art der Verbindung ankommt. Wollten wir hierüber vollständig seyn, so müßten wir den völligen Gang des Verstandes bey Untersuchungen, den vielfachen, mehr oder weniger kühnen Flug der Phantasie, durch die wirkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, ofte sehr seltsamen Wege des Herzens in ihren Krümmungen, steilen Höhen, und gählingen Abstürzen vor Augen haben.

Wir können also kaum etwas anders thun, als auf der einen Seite, den Künstler ermuntern in seinem Studiren, und Nachdenken über die Geheimnisse der Kunst, eine besondere Aufmerksamkeit auf die Verbindungen zu wenden, und deren verschiedene Arten und Grade, nach den Charakteren und den verschiedenen Tönen der Werke, so viel möglich ist, zu bestimmen: auf der andern Seite die Liebhaber und Kunstrichter erinnern, daß sie sich bemühen sollen, bey jedem Werke der Kunst, sich so viel möglich in die Gemüthsstimmung zu setzen, darin der Künstler bey Fertigstellung des Werks gewesen ist, wann sie nicht in die Gefahr kommen wollen, ein falsches Urtheil über die Verbindungen zu fällen, oder ohne Noth Anstoß in dem Werk zu finden.

Es giebt leichte, sehr faßliche, schwere und scharfsinnige, natürliche und phantastische, comische und ernsthafte, entfernte und nahe, wesentliche und zufällige, und noch gar viel mehr Arten der Verbindung, deren jede nach dem Charakter und Ton des Werks gut oder schlecht ist. Die einzige praktische Anmerkung, die wir hier machen können, ist diese: daß der Künstler, der sich vorgenommen hat, sein Werk bis zur Vollkommenheit zu bearbeiten, es ein oder ein paar male bloß in Absicht die Verbindungen zu beurtheilen, genau durchzusehen habe. In Aufsehung der Verbindung jedes einzelnen Theiles mit dem Ganzen haben wir an einem andern Orte dem Künstler die Regel gegeben, daß er in Beurtheilung seines Werks bey jedem Theile stehen bleibe, um ihn zu fragen, warum bist du da, und wie erfüllst

du deinen Endzweck? hast du den Ort, der dir zukommt? u. s. f. Dieses stellt ihn vor der Gefahr sicher, Dinge zuzulassen, die außer Verbindung mit dem Ganzen sind. In Ansehung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen: wie folgest du auf das vorhergehende? wie hängst du mit dem folgenden zusammen? Wird der, für dem das Werk gemacht ist, ohne Anstoß und Zwang diese Vorstellung nach der vorhergehenden annehmen, und völlig fassen? u. s. w. Braucht der Künstler diese Vorsicht, so wird er auch entdeken, ob die Verbindungen überall nach dem Charakter des Werks richtig seyen, oder nicht.

Wie überhaupt in der Natur alles genau zusammenhängt, so hat auch das menschliche Gemüth einen natürlichen Hang in seinen Vorstellungen durch Stufen, nicht durch Sprünge von dem einem zum andern zu kommen. Wir lieben nach merklicher Hitze nicht plötzliche, sondern allmähliche Abkühlung. Findet der Künstler es seiner Absicht gemäß, sehr entfernte, oder gar entgegengesetzte Dinge nah an einander zu bringen, so muß er auch besorgt seyn, solche Dinge dazwischen zu setzen, die den schnellen Uebergang erleichtern. Und darin zeigt sich meistens der Unterschied zwischen dem Künstler von wahrem Genie, und dem der ohne dasselbe nach Kunstregeln arbeitet. Um deutlichsten sieht man dieses in der Musik, wo große Harmonisten, auf eine gar nichts hartes habende Weise schnell in sehr entfernte Töne gehen können, wobei andere allemal hart, und dem Gehör anstößig werden.

Verdünnung; Verjüngung.

(Baukunst.)

Es ist eine von alten und neuen Baumeistern angenommene Regel, daß die Säulen nicht durchaus gleich dide, sondern gegen das obere End zu etwas verdünnet seyn sollen. Der Ursprung dieser Regel ist in der ältesten Bauart zu suchen, da man die Säulen von unbearbeiteten Stämmen der Bäume gemacht hat, die allemal in der Höhe etwas dünner sind, als an dem Boden. Da man aber bemerkt hat, daß die Verdünnung der Säule etwas Unnehmlichkeit giebt, hat man sie zur Regel gemacht. Diese Vermuthung von dem Ursprung der Verdünnung wird noch dadurch bestätigt, daß man sie nicht bis auf die Wandpfeiler erstreckt hat. Diese wurden

aus bearbeiteten Baumstämmen gemacht, die vierkantig gezimmert und dadurch überall gleich dick wurden.

Es ist vielleicht kein anderer Grund, als dieses ungefähr davon anzugeben, daß die Pfeiler nicht verdünnet werden. Denn in dem Gefühl der Schönheit kann dieser Unterschied schwerlich gegründet seyn, da er vielmehr eine niedrige Würfung hervorbringt. Wer ein mit einer Säulenlaube versehenes Gebäude gerade von vorne ansieht, dem muß der Uebelstand, der daher entsteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegengesetzten Pilaster oben über die Säulenstämme heraustreten.

In der Art der Verdünnung kommen die Baumeister gar nicht mit einander überein. Einige darische Säulen aus der ältesten Zeit und verschiedene Aegyptische von Granit, sind gleich vom Fuß an verdünnet, und Kegelförmig; die meisten Baumeister aber machen die Säule bis auf den dritten Theil ihrer Höhe gleich dick; einige Neuere haben ihnen eine doppelte Verdünnung, oder Bauchung gegeben, wodurch sie auf dem dritten Theil der Höhe am dicksten werden, von da aber, sowohl nach oben, als nach unten zu, sich verdünnen.

Vitruvius ist ungemein ängstlich in Angelegenheit der Regeln der Verdünnung, und führt fünferley Maaßen davon an, nach Verschiedenheit der Säulenweiten, und der Höhen. Scammozzi hat das Herz gehabt zu sagen, daß dieses Kleinigkeiten seyen, die eine so ängstliche Beobachtung der Regeln nicht verdienen, und darin stimmt ihm auch Goldmann bey. Die Art dieses Baumeisters ist diese, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleich dick macht, von da ihn so abnehmen läßt, daß das Verhältnis der untern Dike zu der obern in den niedrigen Ordnungen, wie 5 zu 4, in den Höhen wie 6 zu 5 wird. Die meisten neuern Baumeister nehmen dieses letztere Verhältnis für gar alle Säulen an.

Die Art der Verdünnung, welche fast durchgehends angenommen ist, und die den Säulen eine schöne Form giebt, besteht darin, daß sie nicht nach einer geraden, sondern krummen Linie geschieht, deren Zeichnung nach den Regeln verschiedener Baumeister mehr oder weniger mühsam ist.

Vergleichung.

(Redende Ränge.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung; aber beyde drücken die Neben- oder Gegeneinanderstellung zweyer Dinge aus; in der Absicht eines durch das andere zu erläutern. Was bey den römischen Lehrern der Redner insgemein Comparatio genannt wird, ist die Vergleichung zweyer Dinge von einerley Art, wodurch die Größe, oder die Wichtigkeit des einen gegen das andere abgewogen wird: Man könnte sie die logische Vergleichung nennen. Eine andere Art, die eigentlich similitudo heißt, setzt Dinge von ungleicher Art, in der Absicht die Beschaffenheit der einen, aus der Beschaffenheit der andern anschauend zu erkennen, neben einander: sie kann die ästhetische Vergleichung genannt werden.

Die logische Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn sie dienet uns anschauend von der Wahrheit eines Satzes zu überzeugen; wie folgendes: „Es ist ein Verbrechen einen römischen Bürger binden zu lassen, ein noch größers, ihn zu geißeln“ Was denn, wenn er gar gekreuziget wird? (*) Ueberhaupt sind drey Arten aus Vergleichung zu beweisen, die Cicero so bestimmt: Ex comparatione — valent, quæ ejusmodi sunt: quod in re majore valet, valeat in minore: quod in minore valet, valeat in majore: quod in re pari valet, valeat in hac quæ par est. (*) Wenn es nämlich darum zu thun ist, andre zu überzeugen, daß etwas gut, oder böse, erlaubt, oder unerlaubt sey, so führet man bey dieser Vergleichung einen Fall an, dessen Beurtheilung keinem Zweifel unterworfen ist, wobey zugleich in die Augen fällt, daß der andere Fall, über den wir urtheilen sollen, jenem völlig gleich, geringer, oder wichtiger sey. Wenn gezweifelt wird, ob jemand fähig sey eine gewisse böse That zu begehen, und man kann eine unstreitig eben so böse, oder noch böhere, die er wirklich begangen hat, anführen; so ist der Zweifel gehoben.

Diese Vergleichung ist im Grunde nichts anders, als die Anführung eines Beispieles, oder eines ähnlichen Falles, und hat die größte Kraft überzeugend zu beweisen. Ofte fällt es in die Augen, daß die verglichenen Fälle ähnlich sind, und das Urtheil über den einen ist völlig entschieden; alsdenn bedarf die Sache keiner weitem Ausführung; es ist da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß

Zweyter Theil.

die Fälle völlig ähnlich sind; da muß der Redner die Ähnlichkeit der Fälle beweisen. Alsdenn ist die ganze Rede im Grunde nichts anders, als eine ausführlich behandelte Vergleichung.

Hier ist nur die Rede von kurzen Vergleichungen, die keiner Ausführung bedürfen. Sie sind also die kürzesten und leichtesten Arten zu beweisen, die allen andern Beweisarten vorzuziehen sind. Diese Vergleichung aber ist mehr ein Werk des Verstandes, als des Geschmacks, und gehört mehr in die Logik, als in die Aesthetik.

Die ästhetische Vergleichung ist ein kurzes, und gleichsam im Vorbeygehen angeführtes Gleichniß, (*) als wenn man sagt: Schönheit verblühet wie die Rose; oder etwas ausführlicher, wie wenn Haller von der Ewigkeit sagt:

Wie Rosen, die am Mittag jung
Und wilk sind vor der Dämmerung;
So sind vor dir der Angelftern und Wagen.

Zur ästhetischen Vergleichung wird also ein Bild genommen, das nur genannt, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das so genannte tertium comparationes) betrifft, kurz beschrieben wird, in der Absicht daß aus dem Anschauen desselben, die Beschaffenheit des Gegenbildes richtiger, oder sinnlicher, oder lebhafter erkannt, oder empfunden werde.

Von dem Gleichniß unterscheidet sie sich sowohl durch die ihr eigene Kürze, als besonders dadurch, daß man bey der Vergleichung Bild und Gegenbild ungetrennt neben einander stellt, und von jenem nichts mehr sehen läßt, als was man in diesem will sehen lassen: da hingegen in dem Gleichniß die Beschreibung des Bildes ausführlicher und über die Nothdurft ausgedehnt ist, so daß man eine Zeitlang das Bild allein mit einigen Verweilen und von dem Gegenbild abgesondert, betrachtet; als wenn man schon daran allein Gefallen hätte.

Noch giebt es auch Vergleichungen, die etwas länger gedähnt sind, und sich vom eigentlichen Gleichniß mehr durch gewisse Enthaltensamkeit in der Zeichnung des Bildes unterscheiden. Folgende Vergleichung scheint gerade auf der Gränze, wo das Gleichniß anfängt, zu stehen. „Warum fragst du großmüthiger Sohn des Ixus nach meinem Geschlechte? Wie die Blätter der Bäume, so sind die Geschlechter der Menschen: Izt wähet der Wind alles Laub ab; denn treibet im Frühling der grünnende

M u m m m m m

Baum

(*) Cic.
Orat. in
Verrem.
V.

(*) Cic.
in Topic.

(*) S.
Bild.
Gleichniß.

Daum wieder neues hervor: So ist die Fortpflanzung der Menschen; ein Geschlecht wird igt gebohren, das andere vergeht. (*) Es scheint überhaupt, daß bey dem Gleichniß die Einbildungskraft von dem Bilde lebhafter, als bey der Vergleichung gereizt werde, und daß bey der Vergleichung das Gegenbild als das einzige Nothwendige die Vorstellungskraft mit dem Bilde zugleich beschäftige. Daraus würde denn folgen, daß zum Gleichniß mehr poetische Laune, mehr angenehme Schwazhaftigkeit, wenn wir dieses Wort in gutem Sinne nehmen dürfen, als zur Vergleichung erfordert werde. Bey der Vergleichung gehet man den geraden Weg zum Ziel fort, und zeigt, ohne stille zu stehen, oder einige Schritt aus dem Weg herauszuthun, einen in der Nähe liegenden Gegenstand; bey dem Gleichniß aber stehet man bey diesem Gegenstand etwas still, oder man gehet, um ihn näher zu betrachten, wol einige Schritte von dem Weg ab. Nur Schwäzger verweilen sich zu lang, und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in diesem Beispiel:

Quasi pifels, ludem est amator lenx; nequam est nisi recens:

Is habet fuscum, is suavitatem, eum quovis pacto

Vel palmarium, vel alium verres quo pacto labet. (*)

(*) Plaut!
Afinar.
Alt. L. 3.

Der erste Vers ist zur Vergleichung völlig hinreichend; der Zusatz der beyden andern verräth ein garstiges, schwazhaftes Weib von niedrigem Geschmak, das der Dichter hier schildern wollte.

Die ästhetische Vergleichung ist in Absicht auf ihre Wirkung von dreyerley Art: sie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine Aufklärung, und ist alsdenn ein Werk des Verstandes; oder zum angenehmen Sehen, als eine Verschönerung, und hat ihren Grund in der Phantasie; oder endlich zum lebhafteren Sehen, als eine Verstärkung und rühret von lebhafter Empfindung her. In allen Fällen muß das Bild sehr bekannt und geläufig seyn, damit es seine Wirkung schnell thue.

Für die aufklärende Vergleichung muß die Beschaffenheit des Bildes, aus der wir das Gegenbild, wie in einem Spiegel sehen sollen, völlige Ähnlichkeit mit diesem haben, und sehr hell in die Augen fallen. Haller sagt von den ehemaligen rauen Scandinavieren, daß sie die friedlichen Einwohner des südlichen Europa als eine Beute ansehen, die von der Natur für sie geschaffen wäre, wie für den Sperber die Taube geschaffen sey. (*) Diese

Vergleichung ist überaus geschickt, die Begriffe die er uns geben wollte, in vollkommener Klarheit darzustellen. Sehr bekannt und geläufig ist das Bild des Sperbers, der die Taube, als einen ihm von der Natur bestimmten Raub hascht. Die halb thierische Rauhigkeit der Scandinavier, ohne Bedenken, und ohne die geringste Rücksicht auf Recht oder Unrecht, auf unbewehrte Nachbarn loszugehen, wird mit völliger Richtigkeit und Klarheit in dem Bild sinnlich erkannt. Diese Vergleichung hat überall statt, wo man auf eine populäre Art zu lehren hat. Die umständliche Entwicklung der Begriffe durch den eigentlichen Ausdruck hat immer etwas schwerfälliges, und ist, wo man nicht mit Personen, die im abstrakten Denken geübt sind, spricht, dunkel. Darum ist es, wo man für viele schreibt, sehr nothwendig die Begriffe durch Vergleichen aufzuklären.

Man muß aber dabey den Grad der Aufklärung, oder die Kenntniß und die Fähigkeiten derer, mit denen man spricht, genau vor Augen haben. Sehr geübte Denker lieben nicht, daß ihnen das, was sie ohne Bild bestimmt, und genau genug sehen, durch Vergleichen aufgeklärt werde. Für diese kann man nicht schnell genug denken; sie wollen alles geradezu, und auf das Kürzeste vernehmen. Deswegen haben die Vergleichen in strengem dogmatischen Vortrage selten statt. So bald man aber mit Menschen zu thun hat, die mehr des anschauenden, als des entwickelten Denkens gewohnt sind, muß man sich der aufklärenden Vergleichen öfters bedienen. Doch ist in so fern darin Maas und Ziel zu halten, daß man sie nur bey etwas schwerern Hauptbegriffen zu Hülfe nehme. Wenn sie zu oft, ohne Noth vorkommen, so denkt der Zuhörer man trane seiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden sie ihm anstößig. Dieses erfährt man bey dem Lesen des Ovidius nur allzu oft. Diese Vergleichung erfordert auch noch die genaue Sorgfalt von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was wesentlich zu dem eigentlichen Punkt der Vergleichung gehört. Bey der Wahl und Erfindung der zu dieser Vergleichung dienenden Bilder, kommt es hauptsächlich darauf an, daß ihre Ähnlichkeit mit dem Gegenbilde vollständig sey, oder daß sie uns dieses ganz mit allen dazu gehörigen wesentlichen Begriffen abzeichnen. Man siehet bisweilen, daß zu Aufklärung eines einzigen Begriffes mehr Vergleichen gebraucht

(*) Alfred.
B.

braucht werden, wo eine einzige besser gewählte hinlänglich gewesen wäre.

Die verschönernde Vergleichung ist das Werk der Einbildungskraft, an dem der Verstand keinen Antheil hat. Bild und Gegenbild sind mehr in Ansehung ihrer Wirkung, als in ihrer Beschaffenheit einander ähnlich. Bey angenehmen, oder überhaupt bey interessanten Gegenständen, bey denen wir uns gerne verweilen, bringet die Einbildungskraft uns andere, die ähnlichen Eindruck auf uns gemacht haben, ins Gedächtnis, und die Begierde diesen Eindruck zu genießen, oder ihn andern mitzutheilen, macht, daß wir auch auf diese bloß in der Einbildungskraft schwebenden Gegenstände die Aufmerksamkeit richten. Daher haben Vergleichungen dieser Art ihren Ursprung. Ofsian singt von Rathos:

Reizend ersienst du dem Auge Dathulens. Dem
östlichen Lichte.

Gleich dein Gesicht, der Schwinge des Raben dein
Haupthaar. Die Seele

War dir erhaben und mild, wie die Stunde der
schwindenden Sonne.

Sauft wie die Lärchen im Schilf, wie gleitende
Gluren im Lora

War dein Gespräch. Doch wenn sich die Wuth des
Gefechtes empörte

(*) Dar- Gleichst du der stürmenden See (*).
thula.

Hier sind eine Menge Vergleichungen hinter einander. Jede schildert nicht den Gegenstand, den der Dichter zeichnen, sondern den Eindruck, die besondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen lassen. Nicht das Gesicht des Jünglings gleich der aufgehenden Sonne; sondern die fröhliche Empfindung die Dathula bey dem Anschauen fühlte, gleich dem Eindruck, den die aufgehende Sonne macht, u. s. w.

Empfindungen sind etwas so einfaches, daß es nicht möglich ist sie andern zu erkennen zu geben, als wenn man sie in ihnen erweckt. Wo man also denkt, sie würden sie bey Vorzeigung eines Gegenstandes nicht haben, da zeigt man ihnen einen andern gewöhnlichen Gegenstand, von dem man mit Gewisheit denselben oder einen ähnlichen Eindruck erwarten kann. Sie dienen also überhaupt Empfindungen nach ihren besondern Charaktern zu erwecken, und man wählet dazu sehr bekannte Gegenstände, die in ihren Wirkungen auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde übereinkommen. Hier kommt es mehr

auf ein ganz feines Gefühl und eine sehr lebhafte Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter diese Vergleichungen vorzüglich. Sie schiften sich auch nur da, wo man angenehm unterhalten und rühren will. Die Bilder müssen sehr bekannt seyn, damit sie mit wenig Strichen sich der Einbildungskraft lebhaft darstellen, und man muß des ganz besondern (specifischen) Eindruck, den sie auf empfindsame Gemüther machen, sehr gewis seyn. Sie scheinen sich mehr zu Neden und Gedichten von einem etwas gemäßigten Ton, als zu denen von ganz heftigem Affekt zu schiften. Denn in diesem ist das Feuer zu stark um sich bey Vergleichungen zu verweilen; die Bilder gehen in Metaphern oder Allegorien über.

Wo man eine Vorstellung oder Empfindung nicht bloß schildern, sondern nachdrücklicher sagen will, da fällt man auf Vergleichungen der dritten Art, die darum etwas hyperbolisches oder übertriebenes haben. Man braucht Bilder die stärker rühren, als das Gegenbild. So vergleicht man einen in Wiederwärtigkeiten standhaften Mann, mit einem Felsen, der gegen die tobenden Wellen des Meeres unbeweglich steht; von einem Menschen, der heftig erschrickt, sagt man, er sey wie vom Gewitter getroffen; und so sagt Horaz von dem rechtschaffenen Mann, er fürchte sich mehr vor einer schändlichen Handlung, als vor dem Tode. Die Vergleichungen dieser Art können bis zum Erhabenen steigen. Sie müssen aber etwas sparsamer, als die andern Arten gebraucht werden, es sey denn, daß durchaus in der Rede, oder dem Gedichte, wo sie gebraucht werden, ein ganz heftiger Affekt herrsche. Denn dieser vergrößert alles.

Es giebt auch possirliche Vergleichungen, die das Lächerliche verstärken, wovon ein großer Reichthum von Beyspielen in Butlers Hudibras anzutreffen ist. Sie sind meistens so beschaffen, daß bey der Vergleichung etwas widersprechend scheinendes vorkommt, das ihnen das Lächerliche giebt: große Sachen werden mit kleinen, ernsthafte mit scherzhaften verglichen, oder das Bild hat etwas so gar sehr von der Art des Gegenbildes verschiedenes, daß nur eine seltsame, possirliche Einbildungskraft die Ähnlichkeit entdeckt. Sie geben den Sportreden eine besondere Schärfe.

Was wir überhaupt von Erfindung der Bilder angemerkt haben, (*) gilt auch von Erfindung der

(*) S.
Allegorie,
Wer. Bild.

Vergleichungen, daher wir uns hiebey nicht besonders verweilen dürfen.

Verhältniß.

(Schöne Künste.)

Die Größe oder Stärke eines Theils in so fern man ihn mit dem Ganzen, zu dem er gehört, vergleicht. Größe und Stärke sind unbestimmte Dinge, die unendlich wachsen und unendlich abnehmen können. Man kann von keiner Sache sagen, sie sey groß oder klein, stark oder schwach, als in so fern sie gegen eine andre gehalten wird.

In einem Gegenstande der aus Theilen besteht, herrscht ein gutes Verhältniß der Theile, wenn keiner in Rücksicht auf das Ganze, weder zu groß noch zu klein ist. Unser Urtheil über das Verhältniß der Theile entsteht entweder aus der Natur der Sachen oder aus der Gewohnheit. Diese hat uns gewisse Maaßen der Dinge so bekannt gemacht, daß die Abweichung davon etwas Widersprechendes oder Uebertriebenes in unsern Vorstellungen hervorbringt. Denn wir können uns nicht enthalten, in einem uns ganz bekannten und geläufigen Gegenstand, so bald wir ihn sehen, alles so zu erwarten, wie wir es gewohnt sind. Ist nun etwas darin merklich größer oder kleiner, als das gewöhnliche Maaß erfordert, so erweckt derselbe Gegenstand zweyerley Vorstellungen, die einander in einigen Stücken widersprechen. In Dingen, die bloß durch die Gewohnheit bestimmt sind, können die Urtheile der Menschen über die Verhältnisse einander entgegen seyn.

Es giebt aber auch ein Urtheil über Verhältnisse, das aus der Natur der Sache selbst entsteht. Wenn ein Theil des Ganzen eine Größe hat, die seiner Natur, oder seiner Bestimmung widerspricht; so wird uns dieses Mißverhältniß nothwendig anstößig. Eine sehr hohe und dabey sehr dünne Säule erweckt gleich die Vorstellung, daß sie zu schwach ist, die darauf gesetzte Last zu tragen. Zween ähnliche Glieder eines Körpers, die zu einerley Gebrauch dienen, wie die Arme, die Füße, die Augen, müssen ihrer Natur nach gleich groß seyn. Ein Fehler gegen dieses Verhältniß, widerspricht diesem Grundgesetz.

Ein Gegenstand wird für wol proportionirt gehalten, wenn kein Theil daran in seinem Maaße weder der Gewohnheit noch der Natur widerspricht. Alldenn zieht kein besondrer Theil wegen seiner Größe die Augen auf sich; man behält die völlige Freyheit

das Ganze zu fassen, und den Eindruck desselben zu fühlen. Man empfindet also vermittelst der guten Verhältnisse die wahre Einheit der Sache, wodurch der Eindruck den sie machen soll, vollkommen werden kann, weil von den Theilen, woraus das Ganze besteht, keiner die Aufmerksamkeit besonders auf sich zieht. Hingegen schadet der Mangel der guten Verhältnisse sowol dadurch, daß die unproportionirten Theile unsre Vorstellungskraft auf sich lenken, folglich sie vom Ganzen abziehen, hernach auch dadurch, daß sie durch das Widersprechende, das jedes Mißverhältniß hat, beleidigen. Ohne Vollkommenheit der Verhältnisse, kann also kein Gegenstand schön seyn.

Das Verhältniß zeigt seine Wirkung in allen Arten der Größen, nicht nur in der Ausdehnung: In jedem Gegenstande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmonisches Ganzes zusammenfließen sollen, kann Verhältniß oder Mißverhältniß statt haben. Auch in Dingen von ganz andrer Art, die bloß die innere Empfindung reizen, kann ein Theil zu viel oder zu wenig Reizung in Absicht auf das Ganze haben. Writem hat die Betrachtung der Verhältnisse überall statt, wo Theile sind, deren Wirkung Grade zuläßt.

In sichtbaren Gegenständen haben Verhältnisse statt, in der Größe der Theile, indem einige zu groß oder zu klein seyn können; in dem Lichte, indem einige zu helle, andre zu dunkel seyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil schöner, oder reizender, rührender, überhaupt kräftiger seyn kann, als es das Ganze verträgt. In Gegenständen des Gehörs haben Verhältnisse in der Dauer, in der Stärke des Tons, in der Höhe und Tiefe, in dem Reiz oder der Kraft derselben statt. Es wäre demnach ein Irrthum zu glauben, daß nur in zeichnenden Künsten und in der Baukunst die guten Verhältnisse zu studiren seyen: Jeder Künstler muß sie beobachten; denn dadurch entsteht das Ebenmaaß, oder die Harmonie, oder die wahre Einheit des Ganzen.

Hier entsteht also die Frage, was der Künstler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfordert, in Ansehung derselben zu überlegen habe. Verschiedene Philosophen und Kunstrichter haben bemerkt, daß die Verhältnisse am besten gefallen, die sich durch Zahlen ausdrücken lassen, die man leicht gegen einander abmessen kann, so wie die sind, wodurch in der

(*) G. der Musik die Consonanzen ausgedrückt werden. (*)
 Consonanz. Harmonie. Man muß aber hierin nichts geheimnißvolles oder unerklärbares suchen. Der Grund davon wird sich bald offenbar zeigen, wenn man nur die Sache in ihren gehörigen Gesichtspunkt betrachtet.

Das Verhältniß setzt zwey Größen voraus, weil es in Vergleichung oder Gegeneinanderhaltung derselben besteht. Nun kommt es bey der Größe jedes Theils darauf an, mit was für einer andern Größe man sie vergleichen solle. Sind diese Größen zu weit aus einander, so hat ihre Gegeneinanderhaltung nicht mehr statt. Man vergleicht die Größe des Mundes oder der Nase, wol mit der Größe des Gesichtes, aber nicht mit der Größe der ganzen Statur. Wenn also ein Gegenstand der Theil eines Haupttheils ist, so vergleicht man ihn mit seinem Haupttheil; und mit den Theilen, die zugleich mit ihm Theile eines Theils ausmachen: die Finger mit der Hand, die Hand mit dem Arm, diesen mit dem ganzen Körper und seinen Haupttheilen, den Schenkeln, und den Rumpf. Also vergleicht man einerley Theile mit einander, oder die Theile, die unmittelbar zusammen ein Ganzes ausmachen sollen. Dinge, deren Größe weit auseinander ist, können zusammengekommen kein Ganzes ausmachen. Eine Stadt, macht mit einigen darum liegenden Feldern, Hügeln, Büschen, eine Gegend aus. Aber eine Stadt, mit einem kleinen daran stoßenden Garten, macht keine Gegend aus, sondern eine Stadt; der Garten kann wegbleiben, sie bleibt immer eine Stadt. So könnte bey einem Menschen ein Finger zu groß, oder zu klein seyn, oder ganz fehlen, und die Person noch immer ein schöner Mensch seyn, aber die Hand an der er fehlte, wär keine schöne Hand mehr.

Wir sehen hieraus überhaupt, daß man bey dem Urtheil über Verhältnisse den Theil, worüber man urtheilet nothwendig gegen einen andern Theil, der mit ihm in gleichem Range steht, halten müsse. In der Musik werden die Töne eines von dem Grundton sehr entfernten Accords nur unter einander verglichen, und nicht mehr gegen einen sehr tief unter ihnen liegenden Grundton gehalten. In der Baukunst vergleicht man die kleinern Glieder nicht mit dem Gebäude, sondern mit dem Gesims, oder dem Haupttheile, dessen unmittelbare Theile sie sind.

Nothwendig muß hier auch noch angemerkt werden, daß bey Schätzung der Größen die Natur des

Gegenstandes, an dem wir sie sehen, in Betrachtung zu ziehen ist. Man würde ein Fenster sehr unproportionirt finden, wenn es acht oder zehnmal höher, als breit wäre, und doch findet man an einer Säule dieses Verhältniß der Höhe gegen die Dike gut. Bey dem Fenster haben Höhe und Breite einerley Zweck, die Vermehrung des Lichts; bey der Säule kommen zwey Sachen in Betrachtung, die Erhebung, oder Erhöhung des aufliegenden Theiles und die Festigkeit der Unterstüßung. Hiebey entsteht die Frag, ob die Dike gegen die einmal festgesetzte Höhe groß genug sey. Wäre bey dem Fenster gar nichts festgesetzt, als die Menge des einfallenden Lichtes, so wär unstreitig dieses das beste Verhältniß, wenn die Breite der Höhe gleich wäre, weil beyde gleichen Antheil an Vermehrung des Lichts haben. Daß aber die Höhe insgemein größer, als die Breite genommen wird, hat seinen Grund in der Höhe des zu erleuchtenden Zimmers, und nicht darin, daß ein langes Viereck schöner sey, als das, dessen Höhe der Breite gleich ist.

Man sehe hieraus überhaupt, daß das Urtheil über Verhältnisse nicht so einfach sey, als sich mancher einbildet, und daß es eben nicht bloß darauf ankommt, Zahlen gegen einander zu halten.

Man hat zu allen Zeiten erkannt, daß der menschliche Körper das vollkommenste Muster der guten Verhältnisse sey. In der That sind alle Regeln der vollkommensten Harmonie oder Uebereinstimmung daran zu erkennen. Diese vollkommene Form im Ganzen betrachtet, bietet gleich einige Haupttheile dar, von denen keiner über den andern herrscht, keiner die Aufmerksamkeit so auf sich zieht, daß sie den andern entgienge. Je kleiner ein Haupttheil ist, je mehr hat er Mannigfaltigkeit und Schönheit, wodurch das, was ihm an Größe abgeht, ersetzt wird. Der Kopf, als der kleinste Theil hat die größte Schönheit, der Rumpf, als der Größte, hat die wenigste Schönheit, dadurch wird das Gefühl gleichsam gezwungen, das Ganze immer auf einmal zu fassen. Eben so genau sind auch die Theile der Haupttheile abgepaßt, daß man niemals weiß, welchen man vorzüglich betrachten soll. Die Theile des Gesichtes, Stirn, Wangen, Augen, Nase, Mund, Kinn, folgen derselben Regel; die Augen gewinnen an Reiz, was ihnen an Größe fehlt, um die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, die Stirn und die Wangen, die wegen ihrer ansehnlichen Größe

stärker ins Gesicht fallen, haben weniger Reiz, und so alles übrige, daß man niemals bey einem Theile stehen bleibt; sondern immer auf das Ganze geführt wird.

Anstatt also dem Redner, dem Dichter, dem Tonsetzer, dem Mahler und dem Baumeister weildäufig zu sagen, wie er in jedem Werk die Haupttheile unter einander, und denn die Theile der Theile unter einander in gute Verhältnisse bringen soll, nicht bloß in Verhältniß der Größe und Stärke, sondern auch in die Verhältnisse der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellen und Dunkeln, und aller andern Grade lebender Eigenschaften, damit keiner über andre von seiner Art herrsche, wollen wir sie alle auf eine fleißige und mit genauer Uebersetzung begleitete Betrachtung des harmonischen Baues im menschlichen Körper verweisen.

In dem er aber dieses vollkommene Muster aller guten Verhältnisse studiret, muß er nothwendig die eigene Natur und Bestimmung eines jeden Theiles genau vor Augen haben, ehe er von seinem Verhältniß gegen das Ganze sein Urtheil fällen kann.

Verhältnisse.

(Zeichnende Künste.)

Es wäre ein völlig ungereimtes Unternehmen, allgemeine und doch bestimmte Regeln für die Verhältnisse der Theile der schönen Form zu suchen, da unendlich vielerley Formen bey ganz verschiedenen Verhältnissen schön seyn können, und überhaupt die Schönheit, folglich auch die Verhältnisse der Form, von der Natur der Sache, der die Form zugehört, abhängt. Eine Schlange ist mit ganz andern Verhältnissen schön, als ein vierfüßiges Thier, und dieses als ein Vogel. In der Natur giebt es keine todte Formen, dergleichen die Figuren der Geometrie sind: die Formen natürlicher Körper sind nur wie Kleider anzusehen, die einem schon vorhandenen und seiner Bestimmung gemäß eingerichteten Körper gut angepasst sind. Bey der Form also muß nothwendig auf die Sache, der sie als ein Kleid zugehört, ihre Natur und ihre Bestimmung gesehen und daher die Verhältnisse der Theile der Form bestimmt werden. Ohne dieses war in den zeichnenden Künsten nichts gewisses mehr. Wer ein Trinkgeschirr macht, muß nothwendig dabey auf den Gebrauch desselben sehen, daraus das allgemeine der Form bestimmen und denn ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältnisse geben, die sich zu jener durch

das Wesen bestimmten Form am besten schiken. Davon aber läßt sich außer den allgemeinen Grundregeln, die in dem vorhergehenden Artikel berührt worden, nichts näher bestimmtes sagen.

Wo aber die zeichnenden Künste die Gegenstände nicht erfinden, sondern aus der Natur nachahmen, da bleibt ihnen auch die Erfindung der Form nicht frey; sie müssen sie nehmen, wie die Natur sie gemacht hat. Da diese gleichwol bey Formen von einerley Art, die Verhältnisse der Theile verschiedentlich abändert und einer Form mehr Schönheit giebt, als andern von ihrer Art, so kommt es darauf an, daß der Zeichner das beste für jeden Fall zu wählen wisse. Wir wollen hier, um uns in der unermesslichen Mannigfaltigkeit der Dinge nicht zu verirren, die Betrachtung der Verhältnisse bloß auf die wichtigste aller Formen, der menschlichen Figur einschränken.

Man schreibt dem Zeichner indgemein genau bestimmte Verhältnisse vor, nach denen er jeden Theil des menschlichen Körpers zeichnen soll, um ihn schön zu machen. Aber man bedenkt dabey nicht genug, daß selbst für die menschliche Gestalt kein absolutes Maas der Schönheit gesetzt sey. Wie die weibliche Gestalt eine andre Schönheit hat, als die männliche, die Kindheit eine andere, als die männlichen Jahre, so erfordert auch jeder Charakter des Menschen andere Schönheit, folglich andere Verhältnisse. So mancherley Charaktere zu schildern sind, so vielerley Verhältnisse müssen auch beobachtet werden. Die griechischen Bildhauer, die das Gefühl des Schönen in einem hohen Grad besaßen, bildeten ihre Gottheiten nicht nach einerley Verhältnissen; Jupiter, Apollo, Herkules und andre Götter, bekamen jeder andere, nach dem ihnen zukommenden Charakter, und so auch die Göttinnen.

Es fehlt unendlich viel daran, daß wir für jede Art des Charakters die genaue Form des Körpers sollten bestimmen können, die sich am besten für ihn schicket. Also besitzen wir auch keine bestimmte Wissenschaft der Verhältnisse, die man dem Zeichner vorschreiben könnte.

Da die Charaktere der Menschen aus so mannigfaltigen Vermischungen ihrer Eigenschaften bestehen, daß es unmöglich ist alle zu bestimmen, so ist es auch nicht möglich die Verhältnisse der verschiedenen schönen Formen des Körpers anzugeben. Doch scheint es, daß die Griechen darin das meiste gethan

than haben. Sie legten ihren meisten Gottheiten bestimmte Charaktere bey, deren jeder in seiner Art das höchste war, was man etwa an Menschen beobachten konnte; ihre Bildhauer bestiegen sich in dem Bild jeder Gottheit ihren Charakter auszudrücken, und dieses nöthigte sie die menschliche Gestalt auf das genaueste zu betrachten, damit sie entdecken konnten, wie die Natur die vorzüglichsten Charaktere der Menschen in der Gestalt des Körpers sichtbar gemacht habe. Durch dieses Studium entdeckten sie, wie die Verhältnisse seyn mußten, wenn die Gestalt eine Venus, oder eine Juno nach ihrem Charakter abbilden sollte. Die Gestalt der Königin der Götter mußte bey der weiblichen Schönheit auch Hoheit und Ernst; das Bild der Göttin der Liebe, alle Reizungen zur Wollust darstellen.

Wir können also nichts besseres thun, da unsre Begriffe von menschlicher Vollkommenheit überhaupt betrachtet, eben die sind, die die Griechen gehabt haben, als die Verhältnisse annehmen, die sie in der Natur durch vieles Forschen entdeckt haben. Es ist ein großer Verlust für die zeichnenden Künste, daß die Werke der Griechen, die über die Verhältnisse geschrieben haben, verloren gegangen. Philostratus führt in der Vorrede zu der Beschreibung seiner Bilder einige davon an. Doch ist dieser Verlust dadurch in etwas ersetzt, daß noch verschiedene schöne Werke der bildenden Künste übrig geblieben sind, woraus man die Verhältnisse, denen sie folgten, abmessen kann. Man hat die besten Antiken vielfältig abgezeichnet, und nach allen Verhältnissen ausgemessen. Aber zum Studium der besten Verhältnisse fehlet es nun noch an einem Werke, darin die Charaktere, die die Griechen in ihren Bildern haben sichtbar machen wollen, genau beschrieben wären. Ein in den Schriften der Alten durchaus erfahrener Philosoph, müßte uns den Charakter des Jupiters, Mars und aller Götter, Göttinnen und Helden, deren Bilder wir haben, beschreiben. Diese gegen die vorzüglichsten Bilder gehalten, würden uns ziemlich bestimmt sehen lassen, durch was für Verhältnisse jeder Charakter am sichtbarsten ausgedrückt wird.

Es wäre eine geringe Mühe diesen Artikel mit verschiedenen Tabellen von wirklich ausgemessenen Verhältnissen der Theile des menschlichen Körpers zu verlängern; wir halten es aber dem Zweck dieses Werks nicht gemäß, uns in diese Weitläufigkeiten

eingulassen; zumal, da der deutsche Künstler in des Hrn. von Hagedorn Betrachtungen über die Malerey, das meiste, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.

Verhältnisse.

(Baukunst.)

Mit den Verhältnissen in der Baukunst hat es eine ähnliche Verwandtschaft, als mit denen im menschlichen Körper. Da man einmal vollkommene Muster vor sich hat, so müssen die Verhältnisse derselben, als erwiesene Regeln angenommen werden. Sie sind zwar nicht so bestimmt, daß man nicht vielfältig, ohne den guten Geschmack zu beleidigen davon abweichen könnte, und wirklich abgewichen wäre. Da aber zu befürchten ist, daß dergleichen Abweichungen nach und nach zu großen Ausschweifungen Gelegenheit geben möchten, so scheint die Erhaltung des guten Geschmacks zu erfordern, daß die genaue Beobachtung der von den besten Baumeistern gebrauchten Verhältnisse, als ein unveränderliches Gesetz angenommen werde. Denn wo man einmal die Regeln aus den Augen setzt, da wird dem schlechten Geschmack die Freyheit gelassen, nach und nach das Schöne zu vertreiben; wie aus unzähligen Beispielen in der Baukunst kann dargehan werden.

Was ein alter Philosoph (*) bey einer andern Gelegenheit angemerkt hat, kann auch hier angewendet werden. „Wenn du einmal vergessen hast, sagt er, daß der Schuh bloß zur Verwahrung des Fußes gemacht ist, so hast du bald einen verguldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und denn einen ausgeschmückten. Denn wenn man einmal das Ziel der Natur überschritten hat, so hat man auch keine Schranken mehr gegen die Ausschweifung.“ Es scheint also besser gethan zu seyn, wenn man durch eine genaue Befolgung der einmal vorgeschriebenen Verhältnisse, die Baukunst in dem Zustand läßt, worin sie von den größten Meistern gesetzt worden ist, als daß man durch Abweichungen von denselben, den schlechten Geschmack die Freyheit lasse, das schon entdeckte Schöne zu verderben.

Da von den allgemeinen Grundsätzen über gute Verhältnisse vorher gesprochen, in verschiedenen Artikeln über die Theile der Gebäude, auch ihre Verhältnisse angegeben, in dem Artikel Ordnung aber die wichtigsten Werke, woraus die Verhältnisse der alten Baumeister gelernt werden können, angezeigt worden,

(*)
Epiktetus.

den, so enthalten wir uns hier fernerer Weitläufigkeit über diese Materie.

Verminderter Dreyklang.

(Musik.)

Er besteht aus der Octave der kleinen Terz und kleinen Quinte. Diese Quinte kommt allenthal in der Molltonleiter von der Secunde zur kleinen Sexte der Tonica vor, z. B. A moll: H-c-d e-f; sie besteht aus zwey halben Tönen H-c und e-f und zwey ganzen c-d und d-e. An sich ist sie dissonirend, sie wird aber bey diesem Accord als eine Consonanz behandelt, und ist, wie schon anderswo gezeigt worden, von der falschen Quinte, die in dem Quintsextaccord vorkommt, sehr unterschieden. (*) In der Umkehrung wird sie zur großen Quarte, anstatt daß die falsche Quinte zum Triton wird (**).

(*) S. Falsch, Quinte, (falsche.)

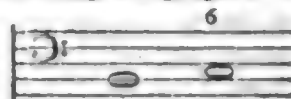
(**) S. Quarte, Triton.

Je näher die kleine Quinte in dem verminderten Dreyklange dem Verhältniß 5:7 kömmt, je besser ist sie in diesem Accord zu gebrauchen, und je weiter entfernt sie sich von dem Klang der falschen Quinte: eben so verhält es sich mit ihrer Umkehrung. Dieses scheint übrigens paradox zu seyn, weil die kleinen Quinten dieser Art in der Umkehrung als große Quartan höher, wie die Quinten selbst, sind. In dessen ist das Gehör in beyden Fällen sehr mit diesen Verhältnissen zufrieden, statt daß alle übrigen, die der Vernunft nach, richtiger zu seyn scheinen, nicht von dieser Wirkung sind: in solchen zweifelhaften Fällen ist das Gehör allemal ein besserer Richter, als die speculativischen Zahlenrechnungen oder Ebnienabzählungen. Unser H-f, das von dem Verhältniß 45:64 ist, klingt als kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang am schlechtesten; hingegen vollkommen gut, als falsche Quinte, die die Septime des Fundamentaltones ist; so auch ihre Umkehrung. Die Ursache dieser Verschiedenheiten liegt darin, daß das f gegen der über ihr liegenden Secunde, als Octave vom Grundton, 8:9 ausmacht, folglich dissonirt, und das G des Fundamentalbasses gleich ins Gefühl bringt, wozu noch die reine große Terz und Quinte vom Grundton das Ihrige beitragen; da hingegen von 7 nach 8 keine wesentliche Septime ins Gefühl gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreyklanges ist weit eingeschränkter, als der beyden andern. (*)

(*) S. Dreyklang.

Er kann weder ein Stük anfangen noch endigen. Er hat seinen Sitz auf der Secunde der Molltonleiter, und führt am natürlichsten zu dem Accord der Dominante; wenigstens wird dieser Accord bey jeder andern Fortschreitung übergangen, wie z. B.



Zwischen diesen beyden Accorden ist der E duraccord als der Dominantenaccord von A mol übergangen worden. (*)

(*) S. Uebung.

Die Verwechslungen des verminderten Dreyklanges sind in der dem Artikel Dreyklang nachstehenden Tabelle unter den Buchstaben k und n angezeigt.

Verrückung.

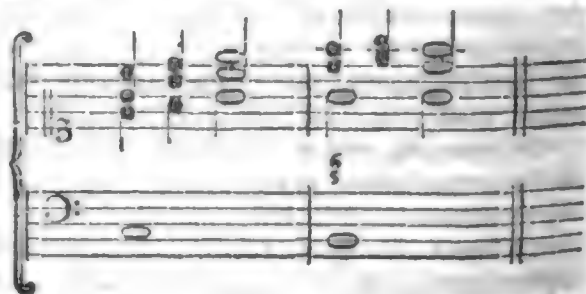
(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnen wir eine, nur eine kurze Zeit daurende, oder aus gewissen Absichten glücklich veranstaltete Zerstörung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerückt werden. Dergleichen Verrückungen oder Begrückungen kommen so wol in der Harmonie, als in der Melodie vor.

Die harmonische Verrückung kann auf zweyerley Weist vorkommen: 1. indem man die Grundharmonie auf einen Augenblick zerstört, aber auch so gleich wieder herstellt; und 2. indem man den Accord nicht gleich in seiner Vollkommenheit hören läßt. In beyden Fällen aber geschieht es so, daß die Grundharmonie darum nicht aus dem Gefühl gebracht wird.

Im ersten Fall ist die Verrückung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie ist, und in den Stimmen, wo die Verrückung geschieht, geht ein Durchgang in der Melodie vor. (*) z. B.

(*) S. Durchgang.



Ber

Verrückungen dieser Art geschehen ohne alle Vorber-
reitung; sie zerstören die vorhergehende Harmonie
auf der schlechten Zeit des Taktes, und stellen sie
auf der folgenden guten mit doppelter Unnehmlich-
keit wieder her. Sie dienen außerdem bald zur
Verbindung des Gesanges in den einzelnen Stimmen,
bald zur Unterhaltung der Bewegung, oder das
Stillstehen derselben zu verhindern. Die Inter-
valle, mit denen diese Art der Verrückung bewerk-
stelligt wird, sind insgemein gegen die Grundnote
dissonirend, und werden auch durchgehende Disso-
nanzen genennet.

Im zweyten Fall entstehen die zufällig dissoniren-
den Accorde, die nur auf der guten Zeit des Taktes
vorkommen können, und deren Dissonanzen vorbe-
reitet und aufgelöst werden müssen. Hievon aber
ist in verschiedenen Artikeln hinlänglich gesprochen
worden (*). Wir merken nur noch an, daß die
harmonische Verrückung in beyden Fällen nur bey
solchen Accorden, die von einer beträchtlichen Länge
und Gewicht sind, angebracht werden kann.

Eine andere Art der Verrückung, die aber nur in
der Melodie statt hat, ist die, wenn ein oder meh-
rere Töne durch Vorausnahme oder Verzögerung (*)
früher oder später, als sie sollten, eintreten. Hie-
von wird in einem besondern Artikel gesprochen (*).

Zeit, Rhythmus und Bewegung können auch
auf mancherley Weise verrückt werden. Wenn
z. B. im $\frac{3}{4}$ Takt drey Viertel gesetzt werden, die den
Zeitraum von zwey Takten einnehmen und gleich
schwer vorgetragen werden, wodurch die Taktbewe-
gung auf eine kurze Zeit ganz zerstört wird. Diese
Art der Verrückung kann in Unentschlossenheit, oder in
dem Ausdruck der Furcht, oder in ein Singstük bey
überaus starken und nachdrücklichen oder trozigen
Worten, oder wenn man den Zuhörer nach einer
einförmigen und langweiligen Fortschreitung der Be-
wegung unvermuthet durch etwas fremdes und un-
gewöhnliches erschüttern und wieder aufmuntern
will, von der größten Kraft seyn; wenn sie nur mit
Ueberlegung angebracht wird. Oder wenn in einem
Allegro ein paar Takte Adagio angebracht werden;
oder beyde Bewegungen in entgegengesetzten Leiden-
schaften mit einander abwechseln; oder wenn die
Bewegung auf eine kurze Zeit gar stille steht, wie
bey Fermaten (*). Hieher gehören auch die un-
vermuthete Ruhe mitten in einem Takt; der unge-

rade Rhythmus von drey oder fünf Takten, oder die
Art der Verrückung, nach der bey nachdrücklichen
Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und
kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in die-
sem Bepiehl einer Graunischen Opernarie:



Jedermann erkennt gleich, daß diese Art der Verrückung
in Singstücken nur über solche Worte oder Syl-
ben angebracht werden kann, die sie vertragen. In
dem Stabat mater des Pergolesi, das der großen Be-
wunderung, womit so viele davon sprechen, unerachtet
von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes
Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie:



wo diese Verrückung so unschicklich angebracht ist,
daß jedem Sprachkennner bey Anhörung derselben
die Haut schaudert.

Alle diese Verrückungen der Zeit, des Rhythmus
und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hin-
aus, und bringen, wenn sie sparsam und mit Ueber-
legung angebracht werden, viel Freyes und Großes
in die Schreibart. Große Meister bringen damit
die größten Wirkungen hervor; Stümper legen da-
mit ihre Unwissenheit und ihre Ungeschicklichkeit an
den Tag. Bey jenen stehen sie allezeit am rechten
Ort, und die Uebertretung der Regeln wird in ihren
Werken ofte zur größten Schönheit; bey diesen ste-
hen sie niemals recht, sie zerstören die Ordnung,
und bringen Verwirrung und Unsinn hervor.

Anfängern der Sezkunst ist zu rathen, daß sie
sich strenge an die Regeln halten, die die Ordnung
zum Endzweck haben, und sich vollkommen darin fest-
setzen, ehe sie anfangen, die Ausnahmen großer
Meister nachzuahmen, und sich dieser leze angezeig-
ten Arten der Verrückungen zu bedienen.

Rrrrrrrrr

Vrrrrrrrr

Zweyter Theil.

(*) S.
Dissonanz
S. 264.
Auflösung
S. 88.
Vorhalt.

(*) Anti-
cipatio,
Retarda-
tio.

(*) S.
Verzögerung.

(*) S.
Fermate.

V e r s.

Der Vers ist in der Rede gerade das, was der Rhythmus im Gesang ist: was wir also in einem besondern Artikel vom Rhythmus gesagt haben, gilt auch von dem Vers, und kann hier vorausgesetzt werden. Wie ein rhythmischer Abschnitt der Melodie (ein Rhythmus) aus einer kleinen Anzahl Takte besteht, die so zusammenhangen, daß das Ohr sie als ein kleines Ganzes auf einmal faßt und am End einen merklichen Schlussfall fühlt; gerade so besteht der Vers aus einigen Füßen, die zusammen einen dem Gehör auf einmal faßlichen Satz mit einem merklichen Schlussfall ausmachen. Indem wir den Ursprung, die Natur und Wirkung des Rhythmus erklärt haben, ist zugleich eben dieses auch von der gebundenen Rede erklärt worden. Also bleibt uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers, als einer besondern Art des Rhythmus eigenthümlich sind. Er ist ein Rhythmus ohne Gesang, durch den bloßen Ton der Rede erzeugt; und ein Gedicht, dessen Versbau richtig ist, muß durch den Vortrag, der der Sprach und dem Inhalt angemessen ist, von selbst in vernehmliche Verse getheilt werden.

Jeder Vers muß diese zwey Haupteigenschaften haben, daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Füßen bestehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlussfall habe, wodurch er sich von dem folgenden Vers absondert. Dadurch wird also der Gang, oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße) deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilt; in jedem Gliede kommen dieselben Accente, in derselben Ordnung immer wieder, und einige solcher Glieder machen einen Abschnitt aus, so daß das Gehör während der Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäftigt, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an seinem Ort ausführlich gezeigt worden. (*)

(*) §. Rhythmus

Der Tonsetzer zeigt sein Metrum dadurch an, daß er im Anfang seines Stücks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruck der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieses nicht nöthig; wer ihn so, wie die Natur der Sprach und der Inhalt, oder Sinn der Rede, es erfordert, liest, trifft die rhythmischen Abtheilungen,

ohne weitere Kunst schon dadurch allein. Man lese folgendes, so wie die deutsche Sprach und der Sinn es erfordert:

Fangt an! Ich glühe bereit; Fange an heissfelig
Seyten!

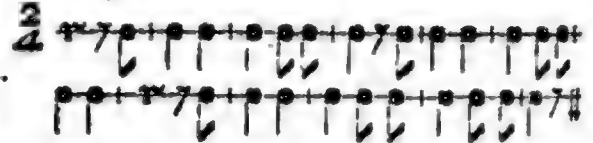
Entzückt der Echo begieriges Ohr!

so wird man natürlicher Weise die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruck aussprechen, die dazwischen liegenden aber leicht. Dadurch aber entsteht die Eintheilung des Ganges der Rede, in gleiche Füße, oder Takte, gerade so wie wir es vom Rhythmus gezeigt haben.

Fangt | an! Ich | glühe be | reit. Fangt | an
hold | felige | Seyten!

Ent | zückt der | Echo be | gieriges | Ohr! |

In Musik gesetzt, würde das Metrische dieser Verse so aussehen



Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße, ist hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem stehenden Takt ist der Schlussfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch könnte er es auch ohne dieses seyn, wenn statt des Trochäus Sappaten, ein wahrer und reiner Spondäus stünde; weil als denn die Bewegung sogleich anzeigte, daß die folgende schwache Sylbe ent, nicht mehr zu dem vorhergehenden Fuße könne genommen werden, indem durch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerstört würde. Eben so wird jeder in folgendem Verse, den Nachdruck allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet sind.

Wist es: jenseit des Grabs ist ein zweysacher Fuß
stetig gebahnet.

Dieser u. s. f.

Folglich wird jeder diesen Satz metrisch so lesen:



Der Schlussfall wird im sechsten Takte dadurch merklich, daß nach der letzten kurzen Sylbe nothwendig eine Pause muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte dieser, die erste Sylbe den Nachdruck hat, folglich mit der letzten des vorhergehenden Tak-

tes nicht in eines gezogen werden kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstört würde.

Diese Beispiele sind hinlänglich die Natur des Verses überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leser, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verständlich ist, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

Das Wesen des Verses besteht also darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; seine Vollkommenheit aber darin, daß beides bey dem, der Sprach und dem Inhalt völlig angemessenen, Vortrag, ohne den geringsten Anstoß leicht merklich sey. Beides bedarf einiger Erläuterung.

Gleichartig sind die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und die Accente auf denselben Zeiten haben. So sind der Spondaus und Daktylus gleichartig, weil sie aus zwey gleichlangen Zeiten bestehen, davon die erste schwer, die andre leicht ist $\bullet\bullet$ oder $\bullet\bullet\bullet$. In unsrer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zusammenhang der Worte, und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anstößig zu seyn, wie ein Spondaus ausgesprochen werden; besonders da, wo er am Einschnitt in dem Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse:

• Wißt es: jenseit des Grabes u. s. f.

kann und soll man lesen wißt es: würde man in einen andern Zusammenhang sagen: Ihr wißt es schon; so würden dieselben Sylben nothwendig, wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszusprechen seyn: Ihr wißt es schon; (†) Der Jambus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eins zusammengezogen sind \bullet —, und — \bullet ; (beyde so viel als $\bullet\bullet\bullet$) so sind sie darin völlig verschieden, daß die schwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße,

(†) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten $\bullet\bullet\bullet$ gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesatzes, ein zwey- oder ein dreyßylbiges Wort setzen. Man sagt eben so gut: — sie sind getheilt, als: sie sind getheilet, beydes ist im Klang einerley; weil der Jam-

bus aus gleich viel Zeiten bestehen, und den Nachdruck auf einerley Stellen haben, als, — — und — $\bullet\bullet$; — \bullet und $\bullet\bullet\bullet$. Es scheint zwar, daß es Verse gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als — — | \bullet — | — — | \bullet — | In verba jurabas mea. (*). Allein dieses geschieht nur in Doppelfüßen, die wie der zusammengesetzte Takt in der Musik anzusehen sind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße — — — | — — — | und beyde sind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indessen könnten dergleichen Verse, ohne langweilige Monotonie nicht viel hintereinander folgen.

(*) Hor. Epod. XV.

Ohne ganz ermüdende Weitläufigkeit können nicht alle Fälle, der gleich- und ungleichartigen Zusammensetzungen angezeigt werden. Wir begnügen uns überhaupt anzumerken, daß der Dichter den Tonsezer zum Muster zu nehmen habe, der nicht zweyerley Taktarten in einen Rhythmus verbindet, es sey denn, daß er etwa dem Ende desselben durch die Taktänderung einen besonders merklichen Schlußfall geben wolle.

Der Schlußfall des Verses kann auf sehr verschiedene Weise merklich gemacht werden. Ehedem bedienten sich die Deutschen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen Einschnitts im Sinn, als der bequämsten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gab den Griechen und den Römern andere Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erste, oder die zwey ersten Sylben des folgenden Verses unauflöschlich mit der letzten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zusammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede zerstört würde: und dieses haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes, ohne Abtheilung geschrieben fände:

Und ein lebenswürdiges Paar, was befreundete
Seelen,

Benjamin und Dudaim, umarmten einander und
sprachen.

M n n n n n n 2

würde

bus getheilt in der That ausgesprochen wird — getheilt, so daß er einigermassen dreyßylbig, wenigstens dreyzeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Worte Vorkommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweyßylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kom: men.

würde bald merken, daß es zwey Hexameter sind. Denn es ist nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verses, mit zum ersten zu ziehen, ohne den metrischen Gang ganz zu zerstören. Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen das End eines rhythmischen Abschnitts zu empfinden. Die Alten wußten dieses so bestimmt fühlen zu machen, daß sie sogar den Vers mitten in einem Wort endigten. Doch mag dieses eine bloß geduldete poetische Freyheit gewesen seyn; denn es kommt doch, gegen die andern Fälle, wo der Vers sich mit einem Wort endiget, nicht ofte vor. Denn ist auch die Pause, oder eine im letzten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem letzten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen, als:

Komm Do | eis komm | zu je | nen Bu | chen—.

Da nach dem Gange des Verses auf die letzte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erste Sylbe des folgenden Verses aber offenbar kurz ist, so fühlet man hier die Pause, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylbe einnimmt. Eben so würde man das Ende merken, wenn man den Vers, trochäisch, mit vorgesetzter kurzen Sylbe lesen, oder wie man in der Musik spricht, im Auftakt anfangen wollte: Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen|. Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, so paßte er, als ein Jambus, nicht in die Bewegung. Also fühlet man auch so das End des Verses.

Wir begnügen uns dieses wenige, über den Schlußfall des Verses angemerkt zu haben, und überlassen es einem geübten Dichter die Materie praktisch auszuführen, da die Ausübung selbst uns völlig fremd ist.

Zur Vollkommenheit des Verses, in so fern man sie vom Ausdruck unabhängig betrachtet, wird verschiedenes erfordert. Erstlich muß der wahre metrische Gang, auf eine völlig ungezwungene Weise, so bald man dem Geiste der Sprach und dem Inhalt gemäß liest, dem Ohr leicht vernehmlich seyn, so daß man, ohne den wahren Vortrag zu verletzen, ihn gar nicht unmetrisch lesen könnte. Jeder Redesatz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter und nach dem Sinn, den er ausdrückt, seine bestimmte grammatische und rhetorische Accente. Werden diese gehörig beobachtet, so muß gleich das Me-

trum da stehen, wenn der, welcher liest, es auch nicht gesucht hätte. Hierzu dienet nun sehr die Vorsichtigkeit, die Worte so zu wählen, daß sie durch die Füße des Verses an einander gefeilet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pause setzen könne. In der freundschaftlichen Sprache des täglichen Umganges, könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm sagen: Komm Doris, komm; — zu jenen Buchen, so daß diese Worte ihr Metrum völlig verlebren. Der Grund davon ist, weil mit dem dritten Worte, sich auch ein Fuß endiget. So genau kann nun der Vers selten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gefeilet würden; aber darauf muß der Dichter wenigstens mit Fleiß sehen, daß kein Einschnitt im Sinn gerade am End eines Fußes stehe. Haller sagt:

Hier spannt o! Sterbliche, der Seele Sehnen an,
Wo Wissen ewig nuzt, und Irren Schaden kann.

Nach dem Wort Sterbliche kann man, obgleich der Fuß zu End ist, nicht stehen bleiben, man muß fortreiten, und dadurch das Metrum empfinden, weil der Sinn noch nicht bestimmt ist. Im zweyten Vers aber, kann man bey dem Worte nuzt, stehen bleiben, so lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet ist. Deswegen zerfällt auch dieser Vers in zwey Hälften, da er bloß einen kleinern Ruhepunkt in der Mitte haben sollte. Der Vollkommenheit des erstern dieser Verse schadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Wortes Sterbliche gegen seine wahre Ausspruch nachdrücklich oder schwer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verses, ein so genau bestimmtes Metrum, daß man ohne Verletzung des wahren Vortrages, ihn nicht auf zweyerley metrische Weise lesen könne. Hr. Schlegel, der dieses auch anmerkt, führet von dieser Zweydeutigkeit des Metrum folgendes Beispiel an.

Ich sah, wie wir vordem, auf ein Orangenblatt.
der Vers ist ein gewöhnlicher aber schlechter Alexandriner:

Ich sah | wie wir | vordem | auf ein | oran | gen
Blatt,

aber er ist auch ein choriambischer Vers

Ich sah | wie wir vordem | auf ein o | rangen
Blatt.

Diese

Diese beyden zur Vollkommenheit des Verses erforderlichen Punkte, hat Hr. Schlegel sehr gründlich abgehandelt, und mit Beyspiehlen hinlänglich erläutert. (*)

(*) In f. Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Drittens muß der Vers auch fließend und wohlklingend seyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für sich, sondern auch in dem Zusammenhang, darin es vorkommt, leicht auszusprechen ist; wenn der Sinn desselben jedem Leser von Gehör das Schwere und Leichte der Sylben so darbiethet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältnis in Dauer und Nachdruck genau trifft; und wenn die Folge der Sylben so ist, daß das Gehör bey jeder die folgende schon erwartet, so daß man nirgend stille stehen kann, bis man das Ende des Verses erreicht hat.

Alle diese Dinge betreffen aber nur die mechanische Vollkommenheit des Verses, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde. Zur innern Vollkommenheit des Verses wird nun auch erfordert, daß sein metrischer Gang und etwas empfinden lasse, das den Eindruck des Sinnes unterstützt. Man kann die ästhetische Kraft des Rhythmus am besten in der Musik fühlen, wo sie auch ohne Worte richtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich ist, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruck der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, so können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Musik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man bloß durch Rhythmus und ohne Worte verständlich mit dem Herzen sprechen könne. Zugleich aber wird er auch überzeugt werden, daß ein jeder Rhythmus, nach Beschaffenheit der schnellen, oder langsamen Bewegung, verschiedenen Ausdruck bekommt. Wer sich die Mühe geben will, das, was wir in zwey andern Artikeln (*) davon angemerkt, und mit Beyspiehlen erläutert haben, genau zu studiren, wird hierüber ziemliches Licht bekommen. Da ich mein Unvermögen fühle, dem Dichter über diesen wichtigen Punkt etwas bestimmteres zu sagen; so muß ich mich begnügen, ihn auf die angeführte Abhandlung des Herrn Schlegels, und vornehmlich auf das, was Hr. Klopstock über diese Materie bis izt bekannt gemacht hat, zu verweisen. Das einzige, was sich vielleicht bestimmen lassen läßt, betrifft die Länge und Kürze der Verse. Denn es scheint ausgemacht zu seyn, daß eine

Folge von ganz kurzen Versen sich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, scherzhaften, auch zärtlichen Ausdruck; eine Folge von langen Versen aber sich zu ganz ernsthaften und feyerlichen Empfindungen vorzüglich schickt.

Das kürzeste Maaß des Verses, scheint von zwey, und das längste von sechs, höchstens von acht Füßen zu seyn. Wäre der Vers kürzer, so würde das Ohr ihn nicht als etwas Ganzes, sondern, als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wäre er länger, so könnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes fassen. Wir sehen daher, daß schon ein Vers von sechs Füßen, so kurz sie auch seyen, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einschnitt haben muß, damit man nicht nöthig habe, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, sondern den Vers in zwey Gliedern fassen könne.

Da man zu einem Verse mehr, oder weniger Füße nehmen kann; da diese von einerley, oder von verschiedenen Arten seyn können; da endlich in diesem zweyten Falle die Füße in verschiedener Ordnung stehen können, so entstehet daraus eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der Verse, davon nur einige wenige Arten besondere Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß, genennet; als jambische, trochäische Verse: andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichtes u. s. w. Von einigen Arten haben wir in besondern Artikeln gesprochen; wir überlassen aber eine umständlichere Betrachtung aller gewöhnlichen Arten der Verse denen, die besonders und ausführlich über den Bau der Verse zu schreiben Lust haben.

Versart.

Unter diesem Worte verstehen wir nicht die metrische Beschaffenheit eines einzigen Verses, wodurch er sich von andern unterscheidet, sondern die metrische und rhythmische Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein sehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig sey. Wer würde eine epische Erzählung in der kurzen anacreontischen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn nun 3

Wenn

(*) S. Rhythmus

Wenn also das Gedicht auch in seiner metrischen Sprache vollkommen seyn soll, so muß eine schickliche Versart für dasselbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle bestimmt werden: und wenn dieses auch angienge, so würde doch allein Ansehen nach Niemand im Stande seyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu bestimmen, die sich am besten dazu schicke. Man muß sich also hier bloß mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man sich noch sehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat sich bis dahin in Ansehung der Gedichtsarten damit begnügen müssen, sie in gewisse, nur einigermaßen bestimmte, Classen oder Gattungen einzutheilen: als lyrische, epische, dramatische u. s. w.: und näher, oder genauer, lassen sich auch die Versarten nicht bestimmen. Unseres Erachtens kommt es bey der Beurtheilung, wie schicklich oder unschicklich eine Versart für diese oder jene Gedichtart sey, darauf an, daß man so gut es angeht, sich richtige Vorstellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedichte herrscht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geschildert, oder erweckt wird. Die verschiedenen Tanzmelodien sind im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine besondere, oder doch besonders schattirte Empfindung erweckt, und unterhält. Nun ist offenbar, daß es fröhliche, komische, zärtliche, ernsthafte, heftige, gemäßigte, Tanzmelodien giebt; und schon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe, daß folglich ein trauriges Gedicht eine andre Versart erfordere, als ein lustiges.

Doch muß man hiebey als eine sehr wesentliche Beobachtung anmerken, daß die bloß tode Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entstehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonstücken kommt es hauptsächlich auf den jedem Stück eigenen und genau bestimmten Grad der geschwinden, oder langsamen Bewegung, und die geringere oder stärkere Lebhaftigkeit in Anschlagung, oder dem Vortrag, der Töne an. Eine Musiker hört ganz auf das zu seyn, was sie seyn soll, wenn sie merklich geschwinder, oder merklich langsamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt,

vorgetragen wird. Und eben dieses zeigt sich auch in der Versart. Folgende einzelne Verse

Gebt meiner Pnyllis den Kranz!

und:

Dämpfet die schreckliche Gluth!

haben, wenn man nicht auf den Vortrag sieht, vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erste fröhlich, der zweyte fürchterlich: jener hat eine fröhliche, dieser eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht bloß auf die mechanische Anordnung ankomme und; daß ein und eben dieselbe Versart sich zu ganz verschiedenen Ausdrük schiken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlaßt. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieselbe Versart zu Oden von sehr verschiedenen Charakter gewählt hat. Also läßt sich aus der toden Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beschaffenheit und Folge seiner Füße durch Zeichen ausdrückt, noch sehr wenig schließen. Man kann die Probe mit Klopstocks Oden machen, deren Versart insgemein auf diese Art vorgezeichnet ist. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein besonderer Ton oder Ausdruck in jeder Ode herrsche; dieser wird erst durch den Vortrag bestimmt.

Deswegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine besondere Regeln geben; man ist durch die Natur der Sache genöthiget, bey wenigen allgemeinen Anmerkungen stehen zu bleiben.

Eigentlich unterscheidet sich die gebundene Rede von der Prosa dadurch, daß sie in ihrem metrischen Gange gleichförmiger fließt. So bald eine Sprach etwas ausgebildet ist, nimmt zwar auch die prosaische Rede in derselben, etwas rhythmisches an sich, in dem allemal einzelne Redesätze nach einem gewissen Wolklang geordnet werden. Aber zwischen den verschiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede, wenn gleich jedes ein wolllingendes Metrum hat, findet man nicht die Uebereinstimmung, die ihnen die Gleichheit des Charakters gäbe, die in der gebundenen Rede allemal angetroffen wird. Die beste Prosa, in einzelne Glieder abgesetzt, zeigt uns eine Folge, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus, entdecken. Wenn auch jedes einzelne Glied ein wirklicher Vers wäre, so ist es metrisch und rhythmisch betrachtet

von andrer Art, als die nächst vorhergehenden und folgenden. Also ändert sich der Charakter, oder das ästhetische des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzelne Satz einen sehr guten Vers ausmachte, so würde doch in der Folge der Sätze das genau abgemessene, und in gewissen Zeiten wiederkommende, vermist werden.

Der natürliche Grund dieses Unterschieds zwischen der gebundenen und ungebundenen Rede, scheint daher zu kommen, daß der Dichter in Empfindung; in einem höhern, oder geringern Grad der Begeisterung, spricht, die er an den Tag zu legen, und durch den Rhythmus zu unterhalten sucht, da der in Prosa redende, bloß auf die Folge seiner Begriffe steht, und die Unterstützung der Empfindung, durch das Abgemessene der Rede nicht sucht.

Da nun die gebundene Red überhaupt aus einer, wenigstens eine Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entsteht, so folgt daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schicklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrscht, beurtheilen müsse. Bepfehle werden dieses begreiflich machen.

Wer bloß lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von seiner Materie in einem Grad gerührt seyn, daß er sie in gebundener Rede vorträgt, aber das Rhythmische derselben, wird natürlicher Weise schwächer seyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er stärker gerührt wäre. Da seine Rede mehr vom Verstand, als von der Empfindung geleitet wird, so wird wenig Gesang darin seyn. Zu dergleichen Inhalt schicket sich demnach eine freye Versart. Die schwache Laune des Dichters wird ohne genau bestimmten Rhythmus durch metrische Gleichförmigkeit schon genug unterstützt. Kürzere und längere Verse, wann auch keiner dem andern rhythmisch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Epihenmaasse wird doch, wo nicht eine ganz strenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrschen; sie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambisch, oder trochäisch fortfließen. Der epische Dichter, auch der Lehrende, der seine Materie schon mit gleich anhaltender Heftigkeit vorträgt; fällt natürlicher Weise, auf eine schon mehr gebundene Sprache, und sucht schon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er spricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmischen Abschnitten. Von dieser

Art ist unsre alexandrinische, und auch die griechische und lateinische epische Versart, die in Hexametern fließt.

Noch bestimmter und tiefer ist der lyrische Dichter gerührt, dessen Materie selbst durchaus gleichartiger ist. Er äußert bloß Empfindung, und alles was er sagt, entsteht, nicht sowol aus Nachdenken, oder aus dem Verstande, als aus Empfindung. Darum ist ihm eine genauer abgepaßte, oder strengere Versart natürlich, die, wie wir vom gleichen Rhythmus angemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, sondern verstärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, so schicket sich die strophische Einteilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellen, was wir im Artikel von Rhythmus über die Tanzmelodien angemerkt haben. Denn starke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu seyn, wenn sie nicht immer neu unterstützt, oder genährt werden.

Der Odenmacher befindet sich schon in einer merklich andern Gemüths Lage, als der ein Lied dichter; (*) Darum ist es auch natürlich, daß die Versart verschieden sey. In beyden Fällen, ist die strophische Einteilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Versen, wird im Liede mehr Gleichförmigkeit seyn, als in der Ode; weil das Lied eine vollkommen gleich anhaltende Empfindung voraussetzt.

Diese Anmerkungen scheinen mir wenigstens aus der Natur der Sache zu folgen. Ob sie aber einer noch näheren Anwendung auf die Beschaffenheit der verschiedenen Versarten fähig seyn, getraue ich mir nicht zu sagen. Niemand scheint fähiger zu seyn, diese Materie gründlich auszuführen, als unser Klopstok, wie die von ihm bekannt gemachten Fragmente über die Theorie des Versbaues und der Versarten hinlänglich beweisen.

Versezung.

(Musik.)

Die Versezung eines ganzen Tonstücks, die indgemein Transposition genannt wird, besteht darin, daß ein ganzes Stück mit allen Stimmen um einen, zwey, drey, oder mehrere Töne höher, oder tiefer gesetzt wird.

Diese Versezung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopranist eine Arie

(*) Dieses ist im Art. Lied gezeiget worden.

Arie, welche sonst ein Altstimm zu singen hatte, singen soll. Bey diesem Vorfall hat man nur darauf zu sehen, daß man bey dieser Versezung statt des ersten Tones, darin die Arie gesetzt gewesen, einen Ton wähle, der dem ersten in Ansehung der Intervalle am ähnlichsten ist. Die in dem Artikel Tonleiter befindliche Tabelle der Töne dienet die Ähnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stük aus dem Cdur ins Ddur versetzt wird, oder aus dem Cdur gar um eine Quinte höher ins Gdur, so ist die Versezung wegen der Ähnlichkeit der Tonleitern dieser verschiedenen Grundtöne, erträglich: hingegen ein Stük aus dem E ins F oder aus dem F ins G, desgleichen von E ins G, oder von Gdur zurück ins Edur versetzt, verliert wegen der Ungleichheit der Intervalle, seinen ganzen Charakter.

Diese Versezung verurrsachet in Ansehung der Instrumente beträchtliche Ungelegenheit, da sowohl bey einer höhern als auch tiefern Versezung verschiedenen Instrumenten an beyden Enden, einige Töne entweder gar fehlen, oder höchst beschwerlich werden.

In Kirchen, wo die Orgeln Chorton haben, da die Instrumente in Cammertone stehen, ist jeder Spieler verbunden, währenddem Spielen zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verschiedenen Instrumentisten folgende Art zu versetzen. Die Violinisten spielen nach dem Tenorschlüssel, aber um eine Octave höher; die Altisten oder Bratschisten nach dem gemeinen Bassschlüssel, um eine Octave höher, und die Bassisten, nämlich Violoncell und Violonden C Schlüssel, auf der zweyten Linie des Notensystems, um eine Octave tiefer. Diese Versezung geschieht dem Organisten zu gefallen, um ihm das Spielen des Generalbasses nicht noch schwerer zu machen; da ohnedem in den Kirchenstücken, besonders in Fugen, alle Augenblick andere Zeichen vorkommen, die einem schwachen Organisten, wenn er genöthiget wäre, die Begleitung eine Secunde tiefer zu nehmen, die Sache sehr sauer machen würden. An einigen Orten sind alle zur Kirchenmusik erforderliche Instrumente nach der Orgel in Chorton gestimmt, haben aber die große Beschwierlichkeit, daß wegen der Höhe alle Augenblick bald hier, bald da die Saiten springen. Ueberdies klingen solche Instrumente wegen ihres rauschenden Tones höchst unangenehm.

Weit besser wäre es, wenn der Organist allein transponirte: darin kann er durch die tägliche Übung endlich eine hinlängliche Fertigkeit erlangen.

Die Mittel sich dieses zu erleichtern sind folgende: 1) Den Bass spielt er Altzeichen um eine Octave tiefer. 2) Den Tenor, Discantzeichen um eine Octave tiefer. 3) Den Alt, Basszeichen um eine Octave höher. 4) Den Discant, den so genannten französischen hohen Bass, wo der f Schlüssel auf der dritten Linie des Notensystems steht. 5) Das Violinzeichen, den Tenor um eine Octave höher.

Auch die Choräle werden oft höher oder tiefer versetzt. Dabey hat man besonders darauf Acht zu haben, daß die Lage der halben Töne, oder das Mi fa, in dem versetzten Ton gerade so sey, wie in dem Ursprünglichen, weil sonst die Tonart würde verändert werden.

Alles was man hiebey zu beobachten hat, und wie man bey einem Choral erkennen könne, ob er in einer der gewöhnlichen Kirchentonarten gesetzt, oder in eine andere transponirt sey, hat Marcks hauser mit hinlänglicher Deutlichkeit auseinander gesetzt. (*)

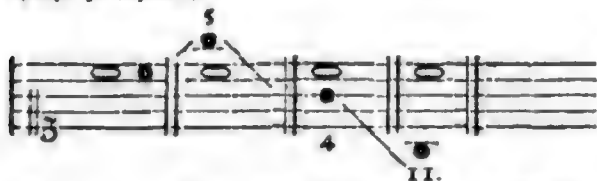
Von großen Nutzen ist es, wenn junge Spieler sich fleißig üben, ein Stük aus viel andern Tönen, wo nicht gar aus allen Tönen durch Versezung zu spielen; weil dadurch ihnen alle Töne und Tonarten geläufig werden.

Eine Art der Versezung kommt auch im Contrapunkt vor, über die wir uns etwas umständlich erklären müssen, damit man Versezung und Umkehrung unterscheide.

Wenn man beym doppelten Contrapunkt sagt, die Umkehrung sey in diesen oder jenen Contrapunkt, so versteht man, daß die zwey Stimmen durch die Umkehrung vertauscht werden, so, daß die oberste Stimme zur untersten, und die unterste zur obersten wird. Wenn also durch den Contrapunkt in der Octave, Decime, Duodecime eine wirkliche Umkehrung geschehen soll; so müssen die Stimmen vorher nicht weiter als eine Octave, Decime, oder Duodecime aus einander stehen; siehe sie weiter, so entsteht durch den Contrapunkt nur eine Versezung.

Diese contrapunctischen Versezungen sind nichts anders, als Wiederumkehrungen des doppelten Contrapunktes in der Octave, oder Doppeloctave. So entsteht

entsteht aus dem Contrapunkt der Quinte durch die Wiederumkehrung in die einfachen Octave, die Versetzung in der Quarte, und in der Doppeloctave die Versetzung in der Undecime, wie in folgendem Beispiele zu sehen ist:



Hier verdient angemerkt zu werden, daß alle nur mögliche contrapunktische Versetzungen aus den drey Contrapunkten der Octave, Decime und Duodecime herzuleiten sind, und daß alle übrigen Contrapunkte nicht ursprünglich sind, sondern in den Versetzungen der obbenannten drey, die so mannigfaltiger Umkehrungen und Versetzungen unter sich fähig sind, ihren Grund haben. So entsteht z. B. eine Versetzung in die Sexte, wenn der Contrapunkt der Decime wieder in den der Duodecime umgekehrt wird, der alsdenn durch die Versetzung in der Octave, die Versetzung der Sexte hervorbringt; oder näher, wenn man den Contrapunkt der Decime gleich in den der Quinte umkehrt: denn dieser hat seinen Grund in der Versetzung des Contrapunkts der Duodecime, so wie der der Terz in der Versetzung des Contrapunkts der Decime.

Es wird nicht unnöthig seyn, hier noch zu zeigen, wie man im doppelten Contrapunkt, sowol bey Umkehrungen, als bey Versetzungen am leichtesten zu Werk gehe, um die dadurch verursachte Veränderung der Intervalle zu erkennen.

Bei wirklichen Umkehrungen in den Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verfähre man also: Man setze zu der Zahl, die den Contrapunkt anzeigt, eins zu, und nehme also für den Contrapunkt in der Octave die Zahl 9, für den in der Decime 11, und für den in der Duodecime 13, zum Grund an, und ziehe davon die Zahl, die der Name des Intervalls angebt, ab; so zeiger der Rest das Intervall an, das durch die Umkehrung entsteht. So wird z. B. in dem Contrapunkt der Octave die Terz zur Sexte, nämlich: $\frac{3}{2}$ und die Quinte zur Quarte; $\frac{2}{3}$.

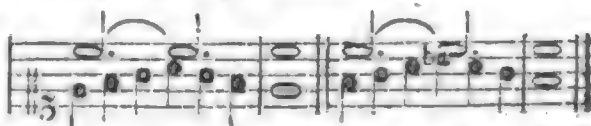
In dem Contrapunkt der Decime giebt die Octave eine Terz, die Quinte eine Sexte $\frac{11}{2}$; $\frac{11}{3}$ u. s. f. In
Zweyter Theil.

dem Contrapunkt der Duodez die Octave eine Quinte, $\frac{13}{2}$; die Terz eine Decime $\frac{13}{3}$ u. s. f.

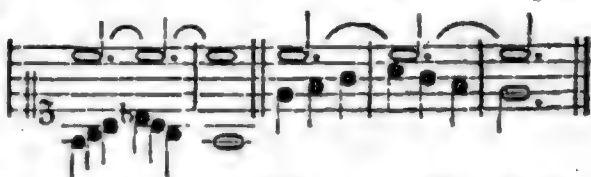
Geschehen aber keine Umkehrungen, sondern Versetzungen, so verfährt man hiebey auf folgende Art. Setzet man die unterste Stimme um eine Terz näher an die obere Stimme, so ziehet man von der Zahl, die das Intervall anzeigt, 2 ab, so ist der Rest die Zahl des durch Versetzung entstehenden Intervalls; so wird z. B. aus der Decime die Octave, aus der Sexte die Quarte u. s. f. Eben so verhält es sich, wenn die oberste Stimme um eine Terz näher an die untere gesetzt wird. Entfernet sich aber die eine Stimme von der andern um eine Terz, so wird die Zahl 2 addirt. Dadurch geschieht es, daß die Terz zur Quinte, die Octave zur Decime wird. Hieraus siehet man, daß bey Versetzung um eine Quarte, Quinte, Sexte auf eine ähnliche Weise die Zahlen 3, 4 oder 5 zu addiren, oder zu subtrahiren sind.

Sowol die Umkehrungen der Contrapunkte in der Octav, Decime und Duodez, als auch die Versetzungen, welche aus jenen entstehen, müssen denen, die Kirchenstücke setzen wollen, sehr geläufig seyn: Zum Fugensatz, ist dieses völlig nothwendig.

Diejenigen, welche sich in den drey Hauptcontrapunkten der Octave, Decime und Duodecime vollkommen geübet haben, werden ohne Mühe und Suchen immer andere Versetzungen finden. Uebrigens merke man noch, daß die contrapunktischen Veränderungen, da eine Stimme unverändert bleibt, die andere aber um zwey, drey, oder mehr Stufen gegen sie herauf, oder von ihr herabgerückt wird, Versetzungen, und nicht Umkehrungen sind. Folgende Beispiele dienen zur Erläuterung.



Versetzung in der Secunde



in der 7, und von dieser in der obern Septime.
Dooo ooo Diese

Diese contrapunktischen Versetzungen unterscheiden sich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2. 3. 4. 5. 6. u. darin, daß bey den letzteren die zweyte Stimme gehen kann, wie sie will; da bey den contrapunktischen Versetzungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten, unversetzt bleiben muß, oder höchstens nur eine Octave versetzt wird.

Versetzungen.

(Redende Künste.)

Es giebt auch in ausgebildeten Sprachen, die schon festgesetzte Regeln der Wortfügung haben, allemal noch viel Redesätze, wo die Ordnung der Wörter ohne Veränderung des Sinnes, verändert werden kann. Haller sagt von der Jugend:

Der Wollust sanfte Blut wärmt ihr die Adern auf,
Kein Einfall von Vernunft hemmt ihrer Lüste Lauf.

Der Sinn dieser beyden Redesätze ist völlig derselbe, wenn die Worte so gestellt werden:

Die sanfte Blut der Wollust wärmt ihr die Adern auf
Ihrer Lüste Lauf hemmt kein Einfall der Vernunft.
oder so:

Ihr wärmt die sanfte Blut der Wollust die Adern auf
Den Lauf ihrer Lüste hemmt kein Einfall der Vernunft.

Veränderung der Ordnung der Worte, werden Versetzungen genannt. Es giebt aber Versetzungen, die den Sinn ändern. Wenn der erste der angeführten Verse so versetzt würde:

Wärmt der Wollust sanfte Blut ihr die Adern auf
so wüß es dem Satz seine absolut bejahende Bedeutung bezeichnen, und ihn zu einer Frag, oder zu einem bedingten Satze, Wenn ihr die Wollust u. machen. Andere Versetzungen aber ändern den Sinn nicht, sie geben ihm nur eine verschiedene Wendung. Derselbe Gedanken bekommt in dieser Stellung

Der Wollust sanfte Blut wärmt ihr die Adern auf
eine andere Wendung, als in dieser:

Die Adern wärmt ihr die sanfte Blut der Wollust auf.
Nach der ersten Wortfügung ist die Wollust, der Hauptbegriff, auf den es hier ankommt; und der Sinn ist so gewendet, daß man zuerst die Ursache, denn ihre Stärke, und zuletzt ihre Wirkung sich vorstellen muß. Nach der andern wird die Wirkung, als die Hauptsache zuerst vorgestellt, hernach ihre Ursach angezeigt.

Dergleichen Versetzungen haben aber nur statt, in so fern sie den grammatischen Regeln der Wortfügung nicht entgegen sind; denn wenn sie dieses wären, so würden sie auflösig seyn. Man kann, ohne barbarisch zu reden, anstatt: Gestern ist er bey mir gewesen, nicht sagen: bey mir gestern ist er gewesen, wol aber, er ist gestern bey mir gewesen.

Ungrammatische Versetzungen sind überall zu vermeiden; weil sie in jeder Rede dem Ohr anstößig werden. Aus den Versetzungen aber, die ohne Verwirrung des Sinnes, und ohne Beleidigung des Gehörs können vorgenommen werden, ziehen die redenden Künste so große und so mannigfaltige Vortheile, daß eine Sprache zur Beredsamkeit und Dichtkunst um so viel tauglicher ist, je mannigfaltigere Versetzungen sie zuläßt.

Es giebt Versetzungen die bloß den Wollklang befördern, einen Satz leicht und wolkstehend, und eine ganze Periode wolklingend machen.

Auch wird oft ein Redesatz bloß durch Versetzung zum Vers, ohne sonst irgend einen andern Ton, oder eine andere Wendung anzunehmen. Es ist dem Sinne nach vollkommen gleichgültig zu sagen: Jeder bringt den Mutterwitz auf die Welt; der Schulwitz wird nur durch Bücher gegeben, oder:

Den Mutterwitz bringt jeder auf die Welt,
Der Schulwitz wird durch Bücher nur gegeben.

Andremale dienen sie zum Nachdruck und zur Lebhaftigkeit der Rede:

Was wahre Tugend ist, wird nie der Pöbel kennen.
ist weit lebhafter, als dieses: Der Pöbel wird nie kennen, was wahre Tugend ist.

Bisweilen geben sie der Rede den feurigen, oder feyerlichen poetischen Ton, der uns mit großem Nachdruck rühret. Hagedorn sagt im Ton der edelsten Begeisterung:

Verlohren ist der Tag und schändlich sind die Stunden
Die, wenn wir fähig sind, Bedrängten beizustehn,
Beym Anblick ihres Harms uns unempfindlich sehn.

Ein großer Theil der Kraft würde diesem Satz entgehen, wenn man mit denselben Worte sagte: Der Tag ist verlohren, und die Stunden sind schändlich, die uns, wenn wir fähig sind u. s. w.

Bloß in den Versetzungen liegt so mannigfaltige und so wichtige ästhetische Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beyspiele davon zu sammeln. Denn anders ist es nicht wol möglich, weder die

verschiedenen Arten derselben anzuzeigen, noch ihre Wirkungen zu erkennen.

Wir würden diese Sammlung etwa nach dieser Eintheilung ordnen. 1. Versetzungen, deren Wirkung sich bloß auf Wohlklang erstreckt. 2. Die zur Deutlichkeit des Sinnes, oder zur Kürze dienen. 3. Die dem Ton der Rede einen gewissen Charakter geben. 4. Die den Nachdruck verstärken, und das Leidenschaftliche der Red fühlbarer machen.

Es ist offenbar, daß für redende Künste die Sprach, die die meisten Vorzüge hat, zu allen Arten der Versetzungen die biegsamste ist. Wenn unsre Sprache der Griechischen und Lateinischen hierin nicht gleich kommt, so steht sie doch nicht leicht einer der übrigen europäischen Sprachen nach. Aber diese Materie ist an sich so schwer, so weitläufig, und für unsre Sprache besonders so wenig bearbeitet, daß ich mir nicht getraue ihre Behandlung hier vorzunehmen.

Versetzungszeichen.

(Musik.)

Sind solche, die den Noten vorgesetzt werden, wenn sie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stück geht, erfordert, genommen werden sollen. In unserm angenommenen Notensystem haben nur die Töne c d e f g a h, durch alle Octaven ihre eigenen Noten. Alle übrige höhere oder tiefere Töne werden durch Versetzungszeichen, die diesen Noten vorgesetzt werden, angezeigt. Sie sind entweder zufällig und stehen unmittelbar vor der Note, die erhöht oder erniedriget werden soll; in diesem Fall bestimmen sie die veränderte Höhe oder Tiefe der einzigen Note, vor welcher sie stehen, oder höchstens aller derer, die in einem Takte auf der nämlichen Stufe stehen, wenn nämlich kein anderes Zeichen, wodurch ihre Geltung wieder aufgehoben wird, vorhergeht: oder sie werden am Anfange des Stücks neben den

(†) Meistentheils sollte dieses der kleine halbe Ton \sharp seyn, nämlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz. Auf unserm Clavier und Orgeln, wo dieser kleine halbe Ton in andern Umständen zu klein, und daher unbrauchbar seyn würde, kommt statt dessen $\sharp\sharp$ oder $\sharp\sharp$ vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes sollte ebenfalls nur \sharp betragen, weil bey diesem Kreuz allezeit ein durch \times erhöhter Ton vorausgesetzt wird: es ist daher

Schlüssel gestellet, und gelten alsdenn durchs ganze Stück (*). Sie sind folgende:

(*) S. Vorzeichnung.

a) Erhöhungszeichen.

- 1) \times , das Kreuz, oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton (+) erhöht.
- 2) +, das einfache Kreuz, welches die Stelle des vorhergehenden bey solchen Tönen vertritt, bey denen ein \times vorausgesetzt wird, oder die in der Vorzeichnung schon ein \times haben.

b) Erniedrigungszeichen.

- 1) b, das Be, oder das runde Be, welches einen halben Ton erniedriget.
- 2) bb, deutlicher bb, das große oder zweyfache Be, welches statt des vorhergehenden b nur solche Töne um einen halben Ton erniedriget, die schon ein b in der Vorzeichnung haben.

c) Das Wiederherstellungs- oder Wiederherstellungszeichen.

h, das viereckigte Be, oder Be quadrat, welches sowel die in der Vorzeichnung durch \times erhöhten Töne um einen halben Ton erniedriget, als auch die durch b erniedrigten um einen halben Ton erhöht. In diesen Fällen zerstört das h bey einer oder eilichen auf einander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn seine Geltung nicht vorher durch das \times oder b derselben wieder aufgehoben wird. Es wird aber auch vor solche Noten gesetzt, die kurz vorher ein \times oder b, das nicht in der Vorzeichnung befindlich ist, gehabt haben, und hebt alsdenn die Geltung derselben wieder auf, indem es den natürlichen Ton der Tonleiter wieder herstellt.

Es ist nicht gar lange, daß man sich in dieser letzten Absicht des h auch nach einem + oder bb bediente, und dadurch das \times oder b der Vorzeichnung wieder herstellte. Dieses war der Eigenschaft des

0000 000 2

Wies

falsch, wenn einige sagen, daß das + einen ganzen Ton erhöhe, weil es unsinnig seyn würde von C in +Cis oder von F in +Fis überzugehen. Gleiche Verwandtschaft hat es mit den Erniedrigungszeichen. Von einem durch Erhöhten Ton zu seiner kleinen Secunde, wie von \times c nach d, von \times f nach g \times . Ist allezeit ein großer halber Ton; des gleichen von einem durch b erniedrigten Ton zu seiner kleinen Untersecunde, als von b a nach g, von \flat g nach f \flat .

Wiederherstellungszeichens vollkommen gemäß; aber es verursachte, zumal den Ungerübteren, einige Verwirrung im Spielen. Man hat daher nach der Zeit für gut befunden, die durch + zufällig erhöhten, und durch b b erniedrigten Töne, durch das x und b der Vorzeichnung wiederherzustellen. Im Grunde streitet dieses wieder die Eigenschaft des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens, es fällt aber deutlicher in die Augen, und ist bey unserer Einrichtung der Verfezungszeichen, da das k zu mehreren Absichten gebraucht wird, der ersten Art vorzuziehen.

Die Alten bedienten sich ohne Ausnahm des x zum Erhöhen, und des b zum Erniedrigen, auch da, wo unser k angebracht wird. Sie setzten zum z. B. vor Es ein x, wenn es E, und vor Fis ein b, wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplizität der unsrigen vorzuziehen: Auch bedeutete in ihren Bezifferungen das x allezeit die große, und das b die kleine Terz, statt daß aus einer natürlichen Folge unserer Einrichtung die große Terz bald durch x bald durch k, und die kleine ebenfalls bald durch b, bald durch k angezeigt werden muß. Es ist zu verwundern, wie man diese simple Art hat verlassen, und dafür die unsrige, die durch die verschiedene Bedeutung des k so zusammengesetzt ist, hat einführen können. Dieses k sollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherstellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieselbe durch zufällige Kreuze oder Bees zerstört gewesen, vorstellen.

Verwandschaft der Töne.

(Muß*.)

In dieser Benennung wird das Wort Ton, für Tonleiter gesetzt; denn wenn man sagt, ein Ton stehe mit einem andern in Verwandschaft, so meint man; die Tonleiter des einen Tones, als Tonica betrachtet, habe Uebereinkunft mit der Tonleiter des andern. Also bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß die Tonleiter einer Tonica, mit der Tonleiter einer andern nahe übereinstimme. Diese Verwandschaft, oder Uebereinstimmung aber wird in einer doppelten Absicht betrachtet, in Rücksicht auf die Ausweichungen, oder auf die Verfezungen.

In Absicht auf die Ausweichungen bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß der Ton in den man ausweicht, das Gefühl des vorhergehenden nicht plötzlich auslösche; hingegen sind zwey Töne

in Absicht auf die Verfezung (*) verwandt, wenn (*) E. die verschiedenen Intervalle der Tonica in beyden ^{Verfezung} nicht sehr unterschieden sind. In einem, nach der ^(Tonus) gleichschwebenden Temperatur gestimmten Clavier sind gar alle Töne in Absicht auf die Verfezungen gleich verwandt, und völlig einerley; denn jede Tonica hat genau dieselben Intervalle, wie die andere: (*) aber auch auf einem solchen Instrument (*) sind nicht alle Töne in Absicht auf die Ausweichun- ^{Verfezung} gen gleich verwandt.

Wenn von der Verwandschaft der Töne gesprochen wird, so versteht man insgemein die Verwandschaft, die in Absicht auf die Modulation betrachtet wird. Von dieser ist hier allein die Rede, da von der andern in dem Artikel Verfezung gesprochen worden.

In etwas längern Tonstücken, wo zwar dieselbe Hauptempfindung durchaus herrscht, aber doch in ihrer Stimmung, oder ihrem Ton verschieden, oder ofte gleichsam anders schattirt wird, kann der Gesang nicht in einem Tone bleiben, sondern wird durch Ausweichungen in verschiedene andere Töne herübergeleitet. Dieses kann nun so geschehen, daß allemal der nächste Ton, in den man ausweicht, in seinem Charakter mehr, oder weniger Uebereinkunft, das ist, mehr oder weniger Verwandschaft mit dem vorhergehenden hat. Wann ist die Empfindung durch merkliche Schattirung sich von der vorhergehenden unterscheiden soll, so muß man in einen etwas entfernten, das ist, wenig verwandten Ton ausweichen; soll aber die Schattirung weniger merklich, oder abfliehend seyn, so weicher man in einen näher verwandten Ton aus. Also muß man bey der Modulation die Verwandschaft der Töne nothwendig vor Augen haben. Deswegen muß man auch die Grade dieser Verwandschaft bestimmen können.

Also entstehet hier die Frage, woraus diese Verwandschaft zu erkennen sey.

Weil in jedem Ton die drey wesentlichen Capten, Tonica, Dominante und Mediant, am öftersten gehört werden, folglich das Gehör gleichsam stimmen; so sind überhaupt die Töne verwandt, deren wesentliche Capten in beyden Töne Tonleiter vorkommen; wo aber eine oder mehrere der wesentlichen Capten des einen Tones, der Tonleiter des andern fremd sind, folglich ihr Gefühl auslöschen, oder verdrängen, da ist keine Verwandschaft. So sind dem Ton

Ton Cdur, die Töne Gdur, A mol, E mol, Fdur und D mol verwandt. Denn keiner dieser Töne hat eine wesentliche Saute, die nicht in der Tonleiter des Tones Cdur enthalten wäre. Hingegen sind demselben Tone Cdur, die Töne G mol, Adur u. s. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieser Töne nicht in der Tonleiter des Cdur liegen, folglich, da sie ofte vorkommen, das Gefühl dieser Tonleiter gleich auslöschen.

Die Grade der Verwandtschaft zu schätzen, muß man außer den Tonleitern der beiden Töne auch auf die sehen, die ihren Dominanten zugehören; weil man gar ofte in einem Ton den Accord seiner Dominante hören läßt. Daraus wird man z. B. sehen, daß Gdur dem Cdur näher, als E mol, verwandt ist, weil auch die Dominante von Gdur, in ihrer Tonleiter dem Cdur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von Edur.

Wir haben an einem andern Orte (*) einen Canon, oder ein Formular gegeben, woraus man leicht für jeden Ton die Grade der Verwandtschaft mit andern erkennen kann.

Verschiedene Harmonisten haben gezeigt, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge so moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden, in naher Verwandtschaft stehe, zuletzt aber die Modulation auf den ersten Hauptton wieder zurück komme. Dieses wird der harmonische Cirkel genennt. (*)

Verwechslung.

(Musik.)

Das Wort wird auf mehr, als eine Weise, als ein Kunstwort gebraucht. Durch Verwechslung der Harmonie, oder eines Accords versteht man eine solche Versezung oder Umkehrung des Grundtones, und eines dazu gehörigen Intervalles, wodurch dieses Intervall in den Bass, und der eigentlich in den Bass gehörige Grundton des Accords in eine obere Stimme kommt, wie wenn



Der Dreppklang leidet eine doppelte Verwechslung,

weil statt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte in den Bass kann gesetzt werden; im ersten Fall entsteht der Sextenaccord, im andern der consonirende Quartsextenaccord. (*) Der Septimenaccord aber kann drehmal verwechselt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime statt des Grundtones in den Bass kommen kann; durch die erste Verwechslung entsteht der Quintisextenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord, und durch die dritte, der Secundenaccord, wie in den Artikeln über diese Accorde ist gezeigt worden. Bey allen diesen Verwechslungen, wird der Accord in seiner vollkommeneren Gestalt, da nämlich der Grundton im Bass steht, der Grundaccord genennt.

Diese Verwechslungen sind aus dem doppelten Contrapunkte in der Octave entstanden, und so alt, als dieser: hernach aber hat man sie auch verschiedentlich, ohne zwey Stimmen durchaus gegen einander umzukehren, nur in einzelnen Accorden gebraucht. Die Verwechslungen des Dreppklanges werden weit öfter, als dieser selbst gebraucht, der wegen seiner vollkommenen Harmonie, überall, wo er vorkommt, Ruhe, oder einen Einschnitt verursacht. Die Verwechslungen des Septimenaccords werden gebraucht, um die Kraft einer Cadenz etwas zu schwächen; (*) endlich werden auch beyde Accorde oft in ihren Verwechslungen genommen; um das durch bessere melodische Fortschreitungen zu erhalten.

Man muß aber immer dabey voraussetzen, daß der Verwechslung ungeachtet, der eigentliche Grundaccord dem Gehör doch fühlbar bleibet; weil es durch die Art der Fortschreitung leicht unterscheidet, wie es den Accord nehmen soll. Ob also gleich dieser Accord einzeln oder allein angeschlagen

gerade so klingen kann, wie die erste Hälfte dieses Accords,

so thut er im Zusammenhang doch eine ganz andre Wirkung; indem eben daraus das Gehör im ersten Falle den Accord C, im andern aber den Accord E fühlt.

D o o o o o o 3

Der

(*) Man sehe die Tabelle im Art. Dreppklang.

(*) S. Cadenz.

(*) Art. Auswirkung 120.

(*) Man sehe Heinechens Anweisung zum Generalbasse. S.

Verwicklung.

(Schöne Stücke.)

Wir sagen eine Sache sey verwirrt, wenn es und einige Mühe und Anstrengung der Aufmerksamkeit verursacht, ihre Art und Beschaffenheit einzusehen; plan und einfach aber nennen wir das, dessen Art und Beschaffenheit wir leicht erkennen. Eine Handlung ist plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranstaltungen gerade zum Zweck führen; verwirrt ist sie, wenn man zu Erreichung des Zwecks mancherley Anstalten zu machen hat. Jene gleicht einer Reise, auf der man den geradesten Weg geht, und ohne Hinderniß zum Ziele kommt; diese hat Ähnlichkeit mit einer Reise, die durch mannigfaltige Umwege, und durch Wegräumung vielerley Hindernisse zum Ziele führt.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwicklung haben wenig Reizung, und wenn sie eine beträchtliche Zeit erfordern, so werden sie langweilig und verdrießlich. Man übersehet gleich im Anfang alles, was dabey zu thun ist, und in der Ausführung selbst geht alles ohne Schwierigkeit fort; man muß nirgend stille stehen, um sich zu bedenken, wie man dem Ziele näher kommen soll; man trift keine Schwierigkeiten an, deren Ueberwindung, Anstrengung der Kraft erforderte. Also beschäftigt die Handlung selbst den Geist nicht, und das Verlangen das Ende davon zu sehen, ist das einzige, was wir dabey fühlen. Daher entsteht der Verdruß der langen Weile dabey. Eben so geht es uns auch, wenn wir die Handlungen anderer Menschen sehen. So bald wir gar nichts verwirkeltes darin bemerken, finden wir sie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Personen, wenn wir sie in mancherley Schwierigkeiten verwirrt sehen, die sie nach und nach überwinden.

Wir haben bereits anderswo gezeigt, wie in den epischen und dramatischen Handlungen, aus Verwicklung der Umstände Knoten entstehen, die unsre Aufmerksamkeit auf den Fortgang der Dinge kräftig reizen, und wie die allmähliche Auflösung der Knoten durch die Befriedigung unsrer Erwartungen Vergnügen macht. (*) Im Grund entsteht unser Vergnügen nur aus dem Gefühl unsrer Kräfte, und deren Wirkung. Wo wir also eine beständige Spannung der Kräfte fühlen, die allmählich ihre Wirkung erreichen, da empfinden wir auch Ver-

gnügen. Die Kräfte selbst aber fühlen wir nicht anders, als durch die Anstrengung. Es sey also, daß wir durch Betrachtung der Dinge, oder durch Handlungen, die wir verrichten, Vergnügen empfinden sollen, so muß in den Dingen, womit wir uns beschäftigen, Verwicklung vorkommen, die sich allmählich auflöst. Da wir aber die Wirkung der Knoten und ihrer Auflösung in den Werken des Geschmacks an den angeführten Orten hinlänglich betrachtet haben, so wollen wir diesen Artikel bloß auf solche Anmerkungen einschränken, daraus der Künstler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwirrte vorzüglich brauchen soll.

Es giebt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wohlgefallen erweckt, und wo es so gar bis zum Entzücken gefällt; aber auch solche, wo der Mangel der Verwicklung die Sachen völlig gleichgültig und langweilig macht. Die einfache Pracht verschiedener Monumente der alten griechischen Baukunst, entzückt das Aug eines Kenners: aber ein Lustgarten, dessen Plan und Anordnung wir auf einen Blick ganz übersehen; die Außenseite eines großen Gebäudes, die innere Anordnung einer großen Menge der darin befindlichen Zimmer, die wegen ihrer Einfachheit gleich so in die Augen fallen, daß man aus einem kleinen Theile die Beschaffenheit des Ganzen erkennt, sind völlig gleichgültige Dinge, bey denen wir ohne merklichen Ueberdruß uns nicht verweilen können.

Verwicklung scheint überall nothwendig, wo ein Gegenstand bloß die Vorstellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beschäftigen soll; denn sie verursacht Nachdenken, Beobachtung, Vergleichung der Dinge, um ihren Zusammenhang zu fassen.

In der Epopöe und in dem Drama muß so viel Verwicklung seyn, als nöthig ist, die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Sachen gespannt zu halten. Denn wenn auch gleich die ganze Handlung auf Rührung, oder Erweckung der Empfindung abzieht, so wird dieser Endzweck doch nur in so fern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerksamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenschaftlichen Zustand der handelnden Personen nur in so fern gerührt, und empfinden, was sie selbst empfinden nur in so fern, als wir uns in ihre Umstände versetzen. Dieses thun wir aber nur, wenn wir alles, was

(*) S.
Knoten.
A. A. ung.

was ihnen begegnet, und alle Lagen, worin sie sich durch die ganze Handlung befinden, mit Aufmerksamkeit beobachten. Wie man mit bloßen Füßen so schnell über glühende Kohlen wegeilen kann, daß man ihre Hitze nicht empfindet, so machen auch die leidenschaftlichen Scenen keinen Eindruck auf uns, wenn die Aufmerksamkeit sich nicht dabey verweilet, wenn wir nicht Zeit nehmen, oder uns die Mühe nicht geben, sie zu fassen. Mit Aufmerksamkeit aber können wir keinen Gegenstand der Erkenntnis betrachten, wenn nichts verwirkeltes darin ist. Weil also im Drama und in der Epopöe die Empfindung aus der Aufmerksamkeit erfolgt, mit der wir die Lage der Sachen, und den Fortgang der Handlung beobachten, so muß nothwendig Verwicklung darin seyn. Liegt sie nicht schon in der Ur, wie die Sachen geschehen, so muß er sie durch wol überlegte Anordnung hereinbringen; er muß uns die Wirkung beschreiben, oder sehen lassen, ehe wir die Ursache davon erkennen; oder er muß uns die Ursache groß und wichtig vorstellen, ehe wir die Wirkung davon sehen. In beyden Fällen entsteht eine Verwicklung, denn wir sehen etwas, dessen Ursach, oder Wirkung uns eine Zeitlang verborgen ist, und dieses reizet die Aufmerksamkeit sehr kräftig zu genauer Beobachtung des Zusammenhanges.

Aber die Verwicklung kann auch so groß seyn, daß sie der Empfindung schadet. Nachdenken und Rührung des Herzens können nicht wol neben einander bestehen. Je mehr der Geist beschäftigt ist, je weniger fühlt das Herz. Wir haben nicht Zeit zu empfinden, wenn wir unaufhörlich beobachten müssen. Wenn demnach eine Handlung so sehr verwirkelt ist, daß wir alle Kräfte der Aufmerksamkeit nöthig haben, sie zu fassen, folglich bloß mit Erkennen und Erforschen beschäftigt sind, so fühlen wir wenig dabey. Ein Trauerspiel oder eine Epopöe, wo die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Dinge unaufhörlich so gespannt ist, daß man keine einzelne Lage mit Leichtigkeit übersehen oder fassen kann, thut wenig Wirkung auf das Herz; man hat genug mit Erforschung und Beobachtung des Zusammenhanges zu thun, und bey dieser Anstrengung, bey dieser Hige der Vorstellungskraft, bleibt das Herz kalt; weil man nicht Zeit hat bey irgend einer Lage der Sachen still zu stehen, um ihren Eindruck zu empfinden. Darum ist ein einfacher Plan, dem verwirkelten vorzuziehen.

Verzierungen.

(Schöne Künste.)

Sind einzelne kleine Theile, die nicht zur wesentlichen Beschaffenheit eines Werks der Kunst gehören, sondern bloß zur Vermehrung der Annehmlichkeit ihm beygefügt, und gleichsam angehängt sind. In der Baukunst sind die Statuen, Vasen, Laub- und anderes Schnitzwerk, womit wesentliche Theile des Gebäudes geschmückt werden, Verzierungen. In der Beredsamkeit und Dichtkunst werden alle Nebengriffe, eingeschaltete Gedanken, Episoden die dem Wesentlichen mehr Annehmlichkeit geben; in der Musik die verschiedenen Manieren und Veränderungen, (*) die bloß eine mehrere Annehmlichkeit zur Absicht haben, zu den Verzierungen gerechnet. Sie können überall, wo sie angebracht sind, weggenommen werden, ohne das Werk mangelhaft zu machen, oder seine Art zu verändern.

(*) S. Manieren, Veränderungen.

Die Verzierungen haben ihren Ursprung in dem allen-Menschen angeborenen Geschmak für das Schöne. Es ist kaum ein Volk auf der Erde so roh, daß es für Verzierungen ganz unempfindlich wäre. Der noch halbwilde Mensch findet Geschmak an Geschmeide, womit er seine halb oder ganz nackte Glieder verzehret, und der in der höchsten Einfachheit der Natur lebende Hirt zieret seinen Stab, oder seinen Becher mit Schnitzwerk. Dieser Geschmak zeigt, daß in der menschlichen Natur etwas höheres und edleres sey, als in der thierischen, die keine Empfindungen kennt, als die aus körperlichen Bedürfnissen entstehen. Völlige Unempfindlichkeit für alle Verzierung würde thierische Rohigkeit verrathen; auf der andern Seite hingegen, zeigt ein unmaßiger Geschmak an Verzierungen etwas kleines und kindisches. Wie die Vernunft bey kleinen Geistern in Spißbüdigkeit ausartet, so artet der Geschmak am Schönen bey kindischen Gemüthern in Ziererey aus.

So gewiß es ist, daß ein mäßiger und von gesundem Geschmak begleiteter Gebrauch der Verzierungen, den Werken der schönen Künste Annehmlichkeit und Reizung giebt; so gewiß ist es auch auf der andern Seite, daß überhäufte und ohne Geschmak angebrachte Verzierungen das beste Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geschmak gewählter Schmuck, kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles

von

von Geschmeid und Schmutz streuzet, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Ein fürtrefflicher Kunstschlichter scheint die Verzierungen in den Werken der Beredsamkeit für Dinge zu halten, die man mehr dem gemeinen Liebhaber als dem Kenner zu gefallen, anbringt (*). Wahre Kenner sehen überall auf das Wesentliche der Dinge, und finden das größte Wohlgefallen an Vollkommenheit; wer aber nicht Gefühl genug hat durch die wesentliche Vollkommenheit der Dinge gerührt zu werden, ergötzt sich an angehängten Zierrathen. So viel scheint gewiß zu seyn, daß die größten Künstler in jeder Art auch die größte Sparsamkeit in Verzierungen zeigen. In den griechischen Gebäuden, die aus der guten Zeit der Kunst übrig geblieben sind, findet man nur wenig Verzierungen; äußerst verschwendet sind sie aber an den so genannten gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten, die man durch Schönheit und Pracht unterscheiden wollte.

Es ist kaum ein Theil der Kunst der mehr Geschmack und Beurtheilung erfordert, als dieser. Der Künstler thut wol, der es sich zur Maxime macht, in Ansehung der Verzierungen lieber zu wenig, als zu viel zu thun, da der gänzliche Mangel der Verzierungen kein Werk mangelhaft macht, die Ueberhäufung derselben aber, es gewiß verfehlt.

Es giebt Werke der Kunst, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulassen. Wo starke, oder tiefe Nährung des Herzens gesucht wird, folglich in pathetischen und zärtlichen Gegenständen, scheinen sie gar nicht statt zu haben. Man kann überhaupt dieses zur Grundregel der Verzierungen setzen, daß ein Werk um so viel weniger Zierrat verträgt, je mehr wesentliche ästhetische Kraft es besitzt. Man findet in den Philippischen Reden des Demosthenes, und in den Catilinaren und Philippischen des Cicero nichts von Schmutz, den der römische Redner sonst, wo er weniger ernsthaft war, vielleicht nur zu viel liebte. In bloß unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, oder die Materie an sich weniger wichtig, weniger ernsthaft ist, können die Verzierungen zu Vermehrung der Annehmlichkeit viel beitragen.

Der Künstler, dem es ein wahrer Ernst ist zu unterrichten, oder zu rühren, denkt nicht an Ver-

zierungen, die dazu nichts beitragen können; aber der, der belustigen will, muß, wenn sein Stoff dazu nicht hinreichend ist, seine Zuflucht zu Verzierungen nehmen. Die griechischen Fabeln, die dem Hesiodus zugeschrieben werden, und die lateinischen des Phädrus, sind fast durchaus ohne alle Verzierung; weil es den Verfassern im Ernst um Unterricht zu thun war: hingegen siehet man aus den häufigen Verzierungen in den Fabeln des La Fontaine, daß er mehr gesucht hat zu belustigen, als zu unterrichten.

Der Künstler hat aber nicht bloß zu beurtheilen, wo sich Verzierungen schicken, sondern auch wie sie beschaffen seyn sollen. Quintilian hat in wenigen Worten gesagt, was sich hierüber sagen läßt. *Ornatus virilis, fortis, sanctus sit: nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet; sanguine et viribus niteat.* Die Verzierungen sollen männlich, kräftig und keusch seyn; sie sollen nicht weibischen Leichtsinns verrathen, auch nicht bloßen Schimmer geben, sondern wahre ästhetische Kraft und Bedeutung haben.

Die meisten in der reinen griechischen Baukunst gebräuchlichen Verzierungen, können als Beispiele zur Erläuterung dieser Forderungen angeführt werden. Man begreift beynahe bey allen, wie sie entstanden, oder warum sie da sind, wie wir größtentheils in den Artikeln darüber angemerkt haben: (*) und meist überall dienen sie das Ansehen der Festigkeit zu vermehren. Also sind sie nicht leichtsinniger Weise, oder aus bloßem Eigensinn angebracht; fast überall sind sie einfach und von faßlicher Form, also nicht ausschweifend oder läppig; haben eine Bedeutung, in dem sie entweder zum Tragen, oder Unterstützen dienen, wie die Kragsteine, oder zum Festern Verbinden, wie die Schlußsteine und die durchlaufenden Bänder und Gesimse, oder sonst schickliche Nebenbegriffe erwecken, wie die Trophäen, Festonen und dergleichen. Nirgend sind sie bloßer Schimmer, der ohne bestimmten Zweck, bloß das Aug an sich lockt: nirgend verbergen sie die natürliche Form und einfache Gestalt der wesentlichen Theile, an denen sie angebracht sind.

Hingegen siehet man in den späteren Gebäuden der Alten, die unter den Nachfolgern der ersten Kaiser aufgeführt worden, Verzierungen, die nichts von

(*) S. Gesims; Sparten; Krag; Stein u. s. w.

(*) *Cultus et ornatus se commendat ipse, qui dicit, et in ceteris judicium doctorum, in hoc vero etiam popularum*
Zweiter Theil.

laudem petit. Quintil. Inst. L. VIII, c. 3.

von den erforderlichen guten Eigenschaften an sich haben. Theile die stark und fest seyn sollen, bestimmen durch ausgezeichneten Raubwerk das Ansehen, als ob sie schwach und zerbrechlich wären. Man sieht Land- und Seehirten, deren Grund man nicht einsehen kann; ausgequarte Bilder an Schlußsteinen, die ein bloßes Düngeleier, oder eine völlig ausschweifende, obentheuerliche Mäntelstele dahin setzen konnte. Was feiner Natur noch gerad oder glatt seyn sollte, ist zur vermeinten Feinde zerbrochen und verkrüppelt, oder durch Schlangenhaut kraus gemacht.

Man kann kaum sorgfältig genug seyn zu verhindern, daß die Verzerrungen nicht am unrechten Ort angebracht, nicht zu überhäuft seyen, nicht gegen die Art und gegen den Charakter des Werks, oder der Stelle, denen sie zur Zierde dienen sollen, streiten. Was nicht einen wesentlichen Theil hebt, oder unterstützt, oder angenehmer macht, was bloß angehängt ist, scheint vermessenlich.

Aber es wäre vergeblich eine Materie, wozu es mehr auf gründlichen und feinen Geschmack, als auf entwickeltes Denken ankommt, umständlicher zu behandeln.

Verzerrungen, (Decorationen) nennt man auch, die Veranstaltungen, wodurch auf der Schaubühne der Ort der Handlung durch Malerern vorgestellt wird: aber un eigentlich; denn diese Verzerrungen sind nicht Nebensachen zur Verschönerung, sondern wesentlich zum Schauspiel gehörige Sachen. Von den Veranstaltungen der Schaubühne, wodurch die Vorstellung des Orts der Handlung in jedem Falle kann bewirkt werden; und von der Wahl der Scene, haben wir bereits gesprochen (*). Ueber das Besondere in der Kunst des Schauspielmalers bin ich nicht im Stand hier etwas Befriedigendes zu sagen. In Ansehung des Geschmacks ist das Wichtigste, was man dem Maler der Schaubühne zu sagen hat, dieses; daß er den Zweck seiner Arbeit bedenken, und nichts vorstellen soll, als was notwendig ist, die Wahrheit der Vorstellung zu unterstützen. Er muß schlechterdings bloß darauf bedacht seyn, daß das Auge des Zuschauers die Scene für den wahren Ort der Handlung halte, und sich sorgfältig hüten, daß das Auge keine Gelegenheit finde, durch etwas unnatürliches, oder unsinnliches, oder gegen das Uebliche streitende, oder allzufehr hervorhebende, sich von der Handlung selbst abzuwenden, um die Decoration zu

tabeln, oder zu bewundern. Er hat das Seinige zum Schauspiel am besten gethan, wenn der Zuschauer gar nicht an diese Arbeit denkt, sondern nur auf die handelnden Personen sieht, und glaubt, daß es sich wirklich an dem Ort der Scene befindet.

Verzögerung.

(Musik)

Es geschieht hiemit, daß in der Musik eine Stimme ihre Töne früher, oder später angiebt, als der Gang des Gesanges, oder die Bewegung und Takt es erfordern. In so fern dieses aus Ueberlegung geschieht, um den Ausdruck zu unterstützen, wird es unter die Kunstgriffe gezählt, die unter den lateinischen Namen Retardatio und Anticipatio bekannt sind. Man kann sich beides an folgenden Beispielen vorstellen. Wenn zwei Stimmen auf folgende Art mit einander forttritten:



so haben beide einen gleichen Gang; in beiden Stimmen werden die zusammengehörigen Töne auf jeden Schritt zu gleicher Zeit angegeben: aber in folgenden Beispielen



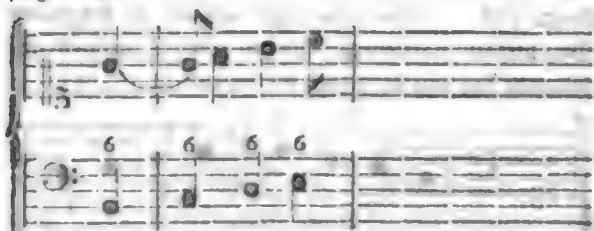
wird der Gang ungleich. In den zwei ersten Fällen bleibt die obere Stimme auf jeden Schritt um ein Viertel hinter der untern zurück, und dieses wird

Ber-

(*) S. Schaubühne, Nr. 1236.

Verzögerung, Retardat'o' genannt; in den beyden andern aber treten zwar im Niederschlag beyde Stimmen zugleich ein, in den folgenden Takzeiten aber tritt die obere Stimme auf jeden Schritt früher, als die untere ein; dieses nennt man Voreilung, Anticipatio.

Es ist offenbar, daß das Verzögern und Voreilen die Harmonie auf jeden Schritt verändert; es entstehen dadurch verschiedene Dissonanzen, die aber im Generalbass insgemein nicht angedeutet werden. Nur bey ganz langsamer Bewegung, werden die daher entstehenden Dissonanzen als Vorhalte mit Ziffern bezeichnet, und müssen in dem begleitenden Bass wirklich angeschlagen werden. Also müßte folgendes



in dieser Form



mit Anschlagung aller Quinten in der Begleitung gespielt werden. Denn obgleich hier auf den guten Takzeiten Quinten auf Quinten kommen, so ist eine solche Fortschreitung doch gut, weil bey der 6 eine eigene gute consonirende Harmonie steht. Im Absteigen aber wäre dieses unrichtig, weil nach den Quinten keine consonirende Harmonie folgt, wie dieses Beispiel zeigt:



In folgenden zwey Fällen ist die Voreilung der obern Stimme nicht zulässig;



weil unvorbereitete Septimen und vorgehaltene Quinten ohne Vorbereitung auf einander folgen.

Die Sänger und Spieler bringen ofte Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsetzer nicht angezeigt hat, und gar ofte sind sie von sehr guter Wirkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntnis der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey ansetze. Ueberdem muß man auch darauf Acht haben, ob die andern begleitenden Stimmen solche Veränderungen in dem Fortschreiten zulassen. Wenn die Violinen, oder Flöten die Hauptstimme im Unifonno begleiten, kann diese weder verzögern, noch voreilen, weil sie mit den andern Stimmen lauter Secunden machen würde.

Mit den schlichten und den Ausdruck habenden Verzögerungen und Voreilungen muß man das sogenannte Schleppen und Eilen, das aus wirklichem Mangel des Gefühls der wahren Bewegung entsteht, nicht verwechseln; denn dieses sind wahre und schwere Fehler, die die ganze Harmonie eines Stücks verderben. Wer durchaus mit seiner Stimme jeden Ton um ein Achtel zu früh, oder zu spät ansetzt, verursacht eine völlige Verwirrung in der Harmonie. Doch ist das Eilen, noch erträglicher, als das Schleppen, weil die eilende Stimme die andern bald mit sich fortreißet.

Vierstimmig.

(Musik.)
So nennt man den Satz, der aus mehr als vier Stimmen besteht, deren jede ihre besondere Melodie hat. In so fern bey dem Dreystimm ein Intervall desselben verdoppelt werden muß, sollte der vierstimmige Gesang, der aus Bass, Tenor, Alt und Discant besteht, auch schon zum vierstimmigen gerechnet werden; denn eigentlich ist der Satz vierstimmig, der die Verdoppelung eines oder mehrer zum Accord gehöriger Intervalle erfordert. Da nun der consonirende Accord außer dem Grund-

ton, der zum Fundamentaltone gehört, und für keine besondere Stimme gerechnet wird, nur drei Intervalle enthält, die Octav, oder Prime, deren Terz und Quinte, die in drei Stimmen können vertheilt werden, so erfordert die vierte Stimme bey jeder consonirenden Harmonie schon die Verdoppelung oder Wiederholung eines der consonirenden Intervalle. Indessen wird nach dem gewöhnlichen Gebrauch des Wortes nur der Gesang, der mehr, als vier Stimmen hat, viestimmig genannt; daher im viestimmigen Gesang auf jeden Accord, wenn er gleich, wie der wesentliche Septimenaccord, aus vier Intervallen besteht, wenigstens ein Intervall muß verdoppelt werden.

Beim viestimmigen Gesang hat man außer den allgemeinen Regeln des Sazes besonders noch nöthig zu wissen, was für Intervalle zur Vermehrung der Harmonie sollen verdoppelt werden. Wir haben deswegen hier vornemlich zu zeigen, wie diese Verdoppelung am schicklichsten geschehe.

Hier ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß bey dissonirenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil dieses offenbar verbotene Octaven verursachen würde. Denn da die Auflösung der Dissonanzen ihren Gang völlig bestimmt, so müßte die verdoppelte Dissonanz in beiden Stimmen, wo sie vorkommt, einerley Gang nehmen, folglich würden dadurch nothwendig Octaven entstehen.

Es ist also eine allgemeine Regel, daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden. Dabey ist dieses die natürlichste Ordnung, daß die Verdoppelung nach der Ordnung, in der die Consonanzen erzeugt werden, geschehe. Wir haben anderswo (*) gezeigt, daß diese harmonische Progression $1 \frac{1}{2} \frac{2}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5}$ u. s. f. alle consonirenden Töne oder Intervalle in ihrer natürlichen Ordnung enthalte. Daher kann man den Schluß ziehen, daß, wo nur eine Consonanz zu verdoppeln ist, am natürlichsten die Octave $\frac{1}{2}$ verdoppelt werde; wo zwey zu verdoppeln sind, Octav, und Quinte $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$. Wo drey zu verdoppeln sind Octav, Quinte und die doppelte Octave $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, und so fort. Dieses ist die wichtigste Grundregel zur Verdoppelung. Doch kann sie nicht allemal genau beobachtet werden, weil dadurch bisweilen in irgend einer Stimme unharmo-

sonanzen zum viestimmigen Satz diese wichtige Regel herleiten, daß in den tiefen Stimmen die Consonanzen weiter auseinander, in den obern aber näher an einander zu bringen sind, wie schon anderswo angemerkt worden. (*)

Das Wichtigste aber, was hiernächst anzumerken ist, ist dieses, daß man bey verwechselten Accorden allemal die wahre Grundharmonie vor Augen habe; weil ohne dieses nicht kann beurtheilt werden, ob ein Intervall könne verdoppelt werden, oder nicht. Durch die Verwechselung nimmt eine Dissonanz oft das Ansehen der Consonanz an, und kann dennoch nicht verdoppelt werden. So ist z. B. in dem $\frac{2}{3}$ Accord, die Quinte die eigentliche Dissonanz (*) und kann folglich nicht verdoppelt werden. Wenn man also sagt: daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden, so ist dieses von den Consonanzen des eigentlichen Fundamentaltones zu verstehen, auf den man also beständig Rücksicht zu nehmen hat.

Beu den Accorden, die zufällige Dissonanzen haben, muß die Verdoppelung der Consonanzen, in welche die Dissonanzen sich auflösen, vermieden werden. Wo z. B. 9 8. vorkommt, verdoppelt man erst Quint und Terz, die Octav aber nur, wenn dieses noch nicht hinlänglich ist, alle Stimmen zu versehen; bey 4 3. verdoppelt man erst Quint und Octave, und nur bey sehr viel Stimmen die Terz des Bassstones; bey $2 \frac{2}{3}$ verdoppelt man erst die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und denn die Terz; bey dem Septenaccord, der die Septime zum Vorhalt hat, wird auch erst die Octave des Basses verdoppelt, ehe man die Sexte dazu nimmt.

Eine wichtige Anmerkung zur Lehre des viestimmigen Sazes, kann aus den sogenannten Mixturen der Orgeln gezogen werden. Denn daher kann man lernen, daß zu einem consonirenden Accord in gehöriger Entfernung und Schwäche des Tones, mancherley Dissonanzen mitgenommen werden können, ohne den Gesang dissonirend zu machen. Wenn in einem Tonstück so viel Stimmen wären, als Register in einer großen Orgel sind, so könnten die Töne in den verschiedenen Stimmen nach Maasgebung der Mixturen der Orgel sehr füglich vertheilt werden.

Der viestimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch

(*) S.
Satz.
Klang.

(*) S.
Satz.

(*) S.
Quarten-
tenaccord.

1238 3
331 19
1174 4

durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind.

Es ist vielleicht nicht ausgemacht, aber doch höchst wahrscheinlich, daß die Alten keinen vielstimmigen Gesang gehabt haben. Insgemein schreibt man seine Einführung einem englischen Bischoff Dunstan, der im X Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der große Galiläi sagt, daß nach allen von ihm angestellten Untersuchungen sich ergebe, der vielstimmige Gesang sey nicht früher, als 150 Jahre vor seiner Zeit, aufgetaucht. Diese Epoche würde gegen das Jahr 1430 fallen. (†) Der Abbe Le-Beuf, der sich sehr tief in Untersuchungen über die Beschaffenheit der ältern Kirchenmusik eingelassen, versichert, daß man die ältesten Spuren des vielstimmigen Gesanges erst gegen Ende des XII Jahrhunderts finde. (††) Er soll daher entstanden seyn, daß auf gewissen Stellen der Lieder, besonders am Ende, zwei Stimmen, die sonst durchaus im Unisono gingen, Terzen gegen einander gesungen haben. Dieses nannte man Organizare in duplo. Wollte man den Schluß auf das Wort Amen, oder Allulab, dreistimmig machen, so bekam ein dritter Sänger eine Stimme, die um eine Octave höher, als die erste war, und zum vierstimmigen Schluß, ward auch die zweyte Stimm um eine Octave höher genommen.

Noch im XIV Jahrhundert wurde der vielstimmige Gesang, wie der angeführte französische Schriftsteller beweiset, von vielen für einen Mißbrauch, und für eine Verderbung des alten guten Gesanges gehalten; daher Pappst Johannes XXII in einer Bulle vom Jahre 1322 denselben einschränken suchte. (*)

Vierstimmig.

(Russl.)

Der Satz, der aus vier verschiedenen Stimmen besteht. Weil der vollständige consonirende Dreysklang, außer dem Grundtone noch drey andere Töne in sich begreift (*), so genühet sich die Kunst des vierstimmigen Satzes in so fern er den andern Arten des Satzes verschieden ist, darauf, daß durchaus die volle Harmonie genommen, und die verschiedenen Töne derselben so in die vier Stimmen vertheilt

werden, daß jede einen reinen und fließenden Gesang habe.

Doch geht es nicht allemal an, die Töne der vier Stimmen aus der vollständigen Harmonie zu nehmen; man muß bald wegen der Auflösung der Dissonanzen, bald des leichtern und schönen Gesanges halber, bisweilen ein Intervall daraus weglassen, und dafür ein anderes verdoppeln. Selbst bey dem Septimenaccord, der einen Ton mehr hat, als der Dreysklang, ist es bisweilen notwendig, daß die Quinte weggelassen, und dagegen die Octave des Basses verdoppelt werde.

Wo bey dem vierstimmigen Satze Verdoppelungen notwendig werden, muß man sich nach den Regeln richten, die im vorhergehenden Artikel hierüber gegeben worden. (*)

Uebrigens ist anzumerken, daß zur Fertigkeit der Kunst des reinen Satzes, überhaupt eine fleißige Übung in vierstimmigen Sachen, das nothwendigste sey. Wer in dem vierstimmigen Satz so geübt ist, daß er alle Stimmen nicht nur rein, sondern zugleich leicht und singbar zu machen weiß, hat die meisten Schwierigkeiten der Setzkunst überwunden.

Die wahre Vollkommenheit eines vier und mehrstimmigen Tonstücks besteht darin, daß wirklich jede Stimme einen schon an sich wolllingenden, leichten und von den andern wirklich verschiedenen Gesang enthalte. Denn wo eine Stimme mehr die Art einer bloßen Alpinenstimme hat, oder öfters mit einer andern im Unisono, oder in der Octave fortgeht, da wird der Gesang mehr drey, als vierstimmig. Diese Vollkommenheit trifft man in den Werken der Neuern weit seltener an, als bey den ältern Tonsetzern, die strenger auf den guten Gesang jedes der vier Stimmen hielten, als man gegenwärtig zu thun pflegt. Die besten Musiker, die man den angehenden Tonsetzer empfehlen kann, sind unstreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

V. Vollkommenheit.

(Schöne Künste.)

Vollkommen ist das, was zu seiner Völle gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß das ist, was es seyn soll. Demnach besteht

Uppp ppp 3

die

chant ecclesiastique. Paris 1741. 2. S. 74

(†) S. Dessen Dialogo della Musica Antica e moderna.

(††) S. Dessen Traité historique et pratique sur le

(*) S. E. so in dem angegebenen Werke.

(*) S. Dreyslang.

(*) S. auch Verwechselung S. 1234

die Vollkommenheit in gänzlicher Uebereinstimmung dessen das ist, mit dem was es seyn soll, oder des Wirklichen mit dem Idealen. Man erkennt keine Vollkommenheit, als in so fern man die Beschaffenheit einer vorhandenen Sache gegen ein Urbild, oder gegen einen, als ein Muster festgesetzten Begriff hält. Es giebt zwar Fälle, wo wir über Vollkommenheit urtheilen ohne völlig und gänzlich bestimmt zu wissen, was ein Gegenstand in allen möglichen Verhältnissen genommen, seyn soll; aber alsdenn beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit solcher Dinge, sondern nur das, davon wir einen Uebergriff haben. Wenn uns etwas von Geräthschaft, ein Instrument, eine Maschine, zu Gesicht kommt, deren besondere Art oder Bestimmung uns völlig unbekannt ist, so halten wir doch etwas davon gegen festgesetzte Urbegriffe; wir sagen uns, dieses ist ein mechanisches Instrument, oder eine Maschine, u. s. f. Ohne näher zu wissen, was es seyn soll, sehen wir in vielen Fällen, daß etwas daran fehlt, daß etwas daran zerbrochen, oder daß etwas, das mit dem übrigen nicht zusammenhängt, oder irgend etwas, das unsern Begriff von der Sache entgegen ist; und in so fern entdecken wir Unvollkommenheit darin. Eben so kann es auch seyn, daß wir eine uns in ihrer besondern Art unbekannte Sache vollkommen finden, weil wir sie gegen den Urbegriff einer etwas höheren Gattung, oder einer allgemeineren Classe der Dinge halten. Wann wir ein uns unbekanntes Thier sehen, das wir zu keiner Art zählen können, so erkennen wir doch überhaupt, daß es ein Thier ist, und beurtheilen, ob es das an sich hat, was zu einem Thier gehört. Wären wir in der Ungewißheit, ob es ein Thier oder eine Pflanze sey, so würden wir doch urtheilen, daß es zu der Classe der Dinge gehört, die erzeugt werden, allmählig wachsen und einen innern Bau haben, der dies allmählig Wachsen verstatet u. s. f. Und in so fern wäre es möglich Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdecken.

Durch Beobachten und Nachdenken bekommt jeder Mensch eine Menge Grund- oder Urbegriffe, (*pronoiæ, anticipationes*, wie die alten Philosophen sie nannten) gegen die er denn alles, was ihm vorkommt, hält, um zu beurtheilen, was es sey, zu welcher Classe, Gattung, oder Art der Dinge es gehöre. Je mehr ein Mensch des Nachdenkens gewohnt ist, je mehr deutliche Begriffe er hat, je ge-

neigter ist er überall Vollkommenheit oder Uebereinstimmung dessen, was er sieht, mit seinen Urbegriffen zu suchen und zu beurtheilen.

Die Entdeckung der Vollkommenheit ist natürlicher Weise mit einer angenehmen Empfindung begleitet. Dieses können wir hier als bekannt und als erklärt oder erwiesen annehmen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vollkommenheit ästhetische Kraft habe, folglich ein Gegenstand der schönen Künste sey. Doch ist sie es nur in so fern, als sie sinnlich erkannt werden kann. Eine Maschine von großer Vollkommenheit, als z. B. eine höchst genau gearbeitete und richtig gehende Uhr; die richtigste und genaueste Ausübung einer philosophischen, oder mathematischen Aufgabe, der bündigste Beweis eines Satzes, sind vollkommene Gegenstände; doch nicht Gegenstände des Geschmacks, weil ihre Vollkommenheit sehr allmählig und mühsam durch deutliche Vorstellungen erkannt wird. Nur die Vollkommenheit, die man anschauend, ohne vollständige und allmählige Entwicklung, sinnlich erkennen und gleichsam auf einen Blick übersehen, ist ein Gegenstand des Geschmacks. Wird sie nicht erkannt, sondern bloß in ihrer Wirkung empfunden, so bekommt sie den Namen der Schönheit.

Es giebt verschiedene Arten des Vollkommenen, eine Vollkommenheit in Zusammenstimmung der Theile zur äußerlichen Form, eine Vollkommenheit in der Zusammenstimmung der Wirkungen: eine absolute Vollkommenheit, die aus notwendigen ewigen Urbegriffen beurtheilet wird, und eine relative, die man aus vorausgesetzten, oder hypothetischen Urbegriffen beurtheilet. So sind insgemein alle Reden, die Homer seinen Personen in den Mund legt, nach der Kenntniß, die wir von ihren Charakteren und der Lage der Sachen haben, höchst vollkommen.

Auch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, sind im Grunde nichts anders, als Vollkommenheit, und gehören zu dieselbe Classe der ästhetischen Kraft, weil sie die Vorstellungskraft gänzlich und völlig befriedigen. Was wir aber über alle diese Arten des Vollkommenen zum Gebrauch des Künstlers zu erinnern fanden, ist bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerkt worden. (*)

Vollkommenheit, von welcher Art sie sey, ist allemal ein Werk des Verstandes und wirkt auch un-

(*) S. Ordnung, Richtigkeit, Klarheit.

mit-

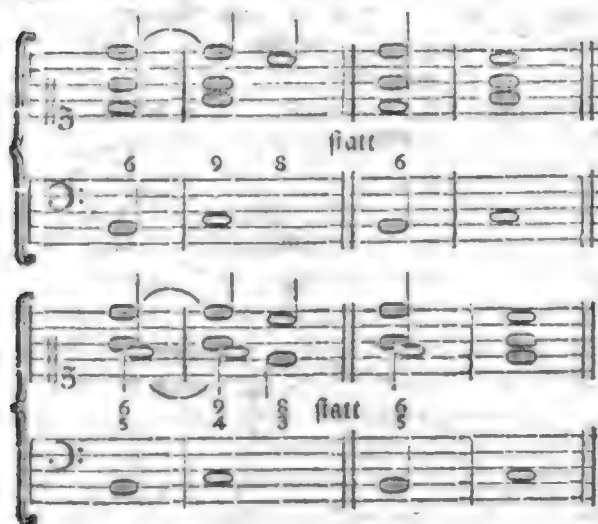
mittelbar nur auf den Verstand. Wie viel Geschmack und Empfindung ein Künstler haben mag, so muß noch Verstand und Beurtheilung hinzukommen, wenn er etwas machen soll, das durch Vollkommenheit gefällt.

Vorhalt.

(Musik.)

Eine Dissonanz, die in einem Accord eine Zeitlang die Stelle einer Consonanz vertritt und bald in dieselbe übergeht. Es ist bereits anderswo erinnert worden, woher es komme, daß in der Fortschreitung der Harmonie ein Ton oder mehrere, die zu einem vorhergehenden Accord gehören noch auf dem folgenden eine Zeitlang liegen bleiben, und die Stelle anderer zu dem Accord gehöriger Töne einnehmen (*). Wir haben diese Vorhalte zufällige Dissonanzen genannt, weil sie zu der Harmonie, oder zu dem Accord, in dem sie stehen, nicht gehören, sondern nur zufälliger Weise, weil sie schon da liegen und der Uebergang von ihnen auf die dem Accord wesentlichen Töne, eine gute Wirkung thun, beybehalten werden. Dadurch unterscheiden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, die als ein notwendiger Ton in dem Accord gehört und vor sich da steht, da die Vorhalte nur eine Zeitlang die Stelle anderer Töne vertreten. 3. B.

(*) S.
Dissonanz-
bindung.



Ein Vorhalt kommt immer auf der guten Zeit des Takts, damit das Dissoniren fühlbarer sey und tritt auf der darauf folgenden schlechten Zeit in die Consonanz über, deren Stelle er vertreten hat, als die Quarte in die Terz, die Nonne in die Octave u. s. f.

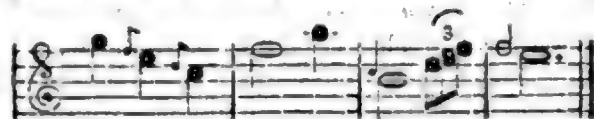
Der Vorhalt ist von dem Vorschlag darin verschieden, daß dieser nicht von der vorhergehenden Harmonie liegen bleibet, sondern ohne diese Vorberreinigung vor dem eigentlichen Ton, den man hören sollte, angeschlagen wird, und diesem hernach Platz macht.

Die Vorhalte kommen nur in dem sogenannten schweren oder strengen Styl vor, wo sie wegen des empfindlichen Dissonirens starke Wirkung thun. Es ist aber dabey in Acht zu nehmen, daß der Vorhalt nicht länger dauere als die Consonanz, an die er gebunden ist. Man kann wol eine kürzere Note an eine längere, aber nicht eine längere an eine kürzere binden. Auch ist es eine wesentliche Eigenschaft des Vorhalts, daß er nur um einen einzigen Grad von der Consonanz, an deren Stelle er steht entfernt sey.

Vorschlag.

(Musik.)

Ein Ton der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte, kommt, angeschlagen wird. Er ist allezeit die Ober- oder Untersecunde des Tones auf den man gehen will. In der Harmonie kommt der Vorschlag nicht in Betrachtung, denn er dienet bloß zu den melodischen Verzierungen. Der Vorschlag hat keine bestimmte Dauer, sondern wird, nach dem der Vortrag dem Charakter des Stücks zufolge es erfordert, bald länger, bald kürzer gemacht. Er wird deswegen auch mit kleinen besondern Noten angedeutet, deren Geltung selten bestimmt wird. 4. B.



Gar viel Vorschläge aber werden von Sängern und Spielern ohne Vorschrift des Tonsetzers gemacht. Sie haben sich aber dabey in Acht zu nehmen, daß sie nicht zur Unzeit und nicht zu ofte hintereinander kommen. Was hierüber anzumerken ist, findet man in Hrn. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vollkommen gut angezeigt (*). Wir merken nur noch an, daß der Vorschlag ausschließlich sey, der von der Nonne zur Octave vom Basse ganz am Ende genommen wird, besonders wenn man ihn, wie öfters von gefühllosen Spielern geschieht, stark anzieht, und so lange hält, daß

(*) S.
62. f. f.

jeder Periode, wie die größte Deutlichkeit des Vortrages es erfordert, anzudeuten; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten sich bisweilen einer solchen Notirung bedient haben. Etwas von dieser Bezeichnung ist durch den Gebrauch der kleinern und größern Unterscheidungszeichen der Ruhepunkte bereits eingeführt; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannigfaltigkeit der Ruhepunkte bestimmt auszudrücken.

Wenn wir dieser Punkte bloß Erwähnung thun, ohne sie weiter auszuführen, so geschieht es deswegen; weil es schon nützlich ist, dem Redner die verschiedenen Dinge, denen er zum Vortrag nachzudenken hat, anzuzeigen, da denn sein eigenes Nachdenken ihm das Nähere an die Hand geben wird. Ohne unendliche Weitläufigkeit war es nicht möglich die Sachen auszuführen. Wir müssen hier mit Quintilian sagen: *Hæc quam brevissime posui, non ut omnia dicerem sectatus, quod infinitum erat; sed ut maxime necessaria.*

Die Deutlichkeit des Vortrages überhebt den Zuhörer alles Bestrebens die Rede richtig zu vernehmen und verleiht ihm die Muße, die volle Kraft derselben desto stärker zu empfinden, und in so fern ist die Deutlichkeit eine ästhetische Eigenschaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenschaft der Deklamation ist der Wollklang. Dieser hängt nun erstlich wieder von dem Klang der Stimm überhaupt ab. Ein Mensch hat vor dem andern einen angenehmen Ton der Stimm; worin er bestehe, läßt sich leicht fühlen, aber unmöglich beschreiben. Also haben wir über diesen Punkt nichts anderes anzumerken, als daß wir dem künftigen Redner empfehlen, sich die äußerste Mühe zu geben, die Fehler seiner Stimme zu verbessern, oder ihm rathen, wenn er es durch keine Bemühung dazu bringen kann, seine Stimm angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutreten. Denn wenn er auch die fürtrefflichsten Sachen sagte, so würde eine unangenehme Stimm jedermann abschrecken ihn zu hören. Wir müssen den Sangmeistern überlassen, die Mittel anzuzeigen, wodurch die Stimm Annehmlichkeit bekommt.

Aber der Wollklang hängt nicht bloß von der Annehmlichkeit der Stimm ab, auch die Aussprach muß angenehm seyn. Hierzu wird erfordert, daß die Mitlauter oder die so genannten stummen Buchstaben leicht und flüchtig, die Selbstlauter aber hell und

nachdrücklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrähen ausgesprochen werden. Die Rede wird ungemein rauh und hart, wenn man sich auf den stummen Buchstaben verweilet und ihnen zu viel Deutlichkeit giebt. Wer die Wörter: *Grundsat; Nehmen* u. dgl. ausspricht, als ob sie wie *Gr-t-un-n-dsatss; N-n-ehm-men-n*, geschrieben wären, wird mit der schönsten Stimm sehr unangenehm sprechen. Auch ist das Schleppen, oder zu lange Ziehen der wolklingenden Selbstlauter, um so viel mehr der weniger wolklingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: *Und, Grund* u. dgl. so aussprechen, daß das *U* darin lang und geschleppt wird, wie in dem Worte *Subn*. Auch das Verdrähen der Vocalen, als ob sie Doppellaute vorstellten, ist einer der größten Fehler, gegen den Wollklang der Aussprach. Man höret bisweilen *Hand* aussprechen, als ob es wie *Ha-and* geschrieben wäre.

Ferner gehört zur guten Aussprach ein angemessener Grad der Flüchtigkeit, oder Schnelligkeit und einige Mannigfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörigen Sylben ihren Zusammenhang bekommen, daß sie als ein Wort und nicht als einzelne Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichdennend, oder monotonisch sind, und wenn nicht eine gefällige Abwechslung des Hohen und Tiefen, des Nachdrücklichen und Leichten, des Langen und Kurzen in der Folge der Sylben und der Worte beobachtet wird. Aber diese Abwechslung muß flüchtig und leicht bewerkstelliget werden. Der schönste Vers verliethret, durch langsame Scandiren, alles Angenehme des Klanges.

Eben dieses ist auch von den einzelnen Redesätzen, woraus die Perioden bestehen, zu merken. Daß einige Sätze leichter und schneller, andere etwas schwerer und langsamer, einige mit steigender, andere mit fallender Stimm, einige mit kaum merklichen, andere mit mehr fühlbaren Claufeln, oder Absätzen ausgesprochen werden, giebt der Rede eine Art von Melodie, wodurch sie sehr angenehm werden kann. Bey der Unmöglichkeit alles, was hierzu erfordert wird, durch deutliche Beispiele zu zeigen, können wir nichts weiter thun, als dem künftigen Redner eine tägliche Uebung der wolklingenden Deklamation zu empfehlen. Er nehme zu solchen Uebungen einige von guten Rednern geschriebene

bene wolklingende Perioden vor sich, versuche jede davon auf mehr, als einerley Art herzusagen, und bemerke bey jeder Veränderung die Verschiedenheit der Wirkung auf den Wohlklang. Noch besser wäre es, wenn er diese verschiedentlich abgeänderte Declamation einer Periode durch andere vornehmen liesse, und durch aufmerksames Anhören den Grad des Wohlklanges bey jeder Wiederholung zu empfinden suchte.

3. Die dritte Eigenschaft der vollkommenen Declamation ist der gute Ausdruck, oder die Uebereinstimmung des Klanges der Rede mit ihrem Inhalt. Die Musik beweiset daß jede Leidenschaft und jede besondere sowol ruhige, als unruhige Lage des Gemüthes durch Ton und Bewegung könne geschildert werden, und man höret auch täglich, daß in dem Ton der gemeinen Rede in gar viel Fällen mehr Kraft liegt, als in dem Sinn der Worte. Man stelle sich vor, daß folgende Worte in dem wahren Ton der tiefsten Behmuth ausgesprochen werden:

— Wehe! Wehe!

Nicht Retten, Wende nicht, ich sehe
Gesphzte Kette!

So wird man begreifen, daß der, der den Sinn der Worte nicht verstünde, dennoch durch den bloßen Schall weit schmerzhafter würde gerührt werden, als der, der ohne Ton den Sinn der Worte vernähme. Die Worte Wehe! Wehe! bedeuten nichts, als daß sie uns schlechweg anzeigen, der Mensch, der sie spricht, leide; aber der Ton macht, daß wir sein Leiden wirklich empfinden.

Der Redner also, der den Vortrag völlig in seiner Gewalt hat, kann uns durch Ton und Bewegung der Stimme in jede Gemüthsfassung setzen; er kann uns ruhig und gelassen, zum Nachdenken aufmerksam; munter und fröhlich, zärtlich, traurig, unruhig, verzagt, heftig oder ängstlich machen. Stimmt also diese in Ton und Bewegung liegende Kraft mit dem Sinn der Worte genau überein, so bekommt die Rede selbst eine unwiderstehliche Kraft. In der Beredsamkeit ist also nichts wichtiger, als die Kunst, die Kraft der Rede durch den Vortrag zu unterstützen. Dieser besondere Theil der Declamation kann aber so wenig, als die andern durch Worte gelehrt werden. Alles was man hiebey thun kann, und was in der That von großem Nutzen ist, besteht darin, daß der Redner auf das besondere,

was zu diesem Ausdruck gehört, aufmerksam gemacht werde.

Zuerst kommt also der Ton der Stimme selbst in Betrachtung. Ein einzelner unarticulirter Laut kann fröhlich, oder traurig, heftig, oder sanft und gelassen klingen. Er bekommt seine ästhetische Kraft theils von dem Grad der Stärke, von der Langsamkeit und Schnelligkeit, von dem Nachdruck oder der Flüchtigkeit, womit er ausgesprochen wird, theils von dem Ziehen, oder Stoßen, oder Anschwellen, oder andern Arten seiner Erzeugung; theils von dem Ort, wo er gebildet wird, oder wo er zu entstehen scheint, da er bald tief aus der Brust, bald aus der Kehle zu kommen, bald nur in dem Munde, oder gar nur auf den Lippen selbst gebildet zu seyn scheint. Es ist völlig unmöglich alle Verschiedenheiten, die der Ton einer einzigen Sylbe annehmen kann, und jeden Ausdruck, den diese Verschiedenheiten ihm geben, zu beschreiben. Dieses kann nur empfunden werden. Aber es ist für den Redner wichtig, daß er sich im genauen Beobachten und Empfinden dieser Verschiedenheiten fleißig übe. Die vorher angeführten Worte des Klagens können so ausgesprochen werden, daß sie bloß zärtliche und gleichsam schmachende Traurigkeit ausdrücken. Dies würde geschehen, wenn man die Worte: Wehe! Wehe! aus der Kehle sanft und gelassen, langsam und mit einer allmählichen Wendung oder Inflection des Tones auf der ersten Sylbe jedes Wortes ausspräche. Tiefere Behmuth würden sie ausdrücken, wenn der Ton auf der ersten Sylbe tief aus der Brust, mit einem dumpfigen Ton, allmählig etwas verstärkt und sich in der zweiten Sylbe vernehmend, ausgesprochen würde. Schreckhaft würden sie klingen, wenn sie mit lautem, offenem Schreien, einem hellen Ton, schnell hinter einander, als wenn man um Hülfe rufte, vorgebracht würden. Es ist aber unendlich viel leichter mit der Stimme solche Veränderungen des Vortrages vorzunehmen, und ihre verschiedene Wirkung zu beobachten, als sie zu beschreiben. Also müssen wir uns begnügen, nur dieses einzige Verspöhl angezeigt zu haben; daß übrige muß dem eigenen Fleiß des angehenden Redners überlassen werden. Weil es hier bloß auf Erfahrung ankommt, so muß er sich angelegen seyn lassen, jede Gelegenheit, wo er Menschen die in Leidenschaft gesetzt sind, sprechen höret, sich zu Rufe zu machen, um seine Beobachtungen

zu vermehren. Dadurch wird er fühlen lernen, wodurch ein Ton fröhlich, zärtlich, schmeichelnd, kriechend, demüthig, oder traurig, kläglich, scheltend, zornig, streng, wodurch er flüchtig, gleichgültig, ernsthaft, feyerlich wird. Denn es ist außer Zweifel, daß bloß der Ton der Red alle diese Eigenschaften annehmen könne.

Nach dem Ton, seiner Bildung und Stimmung, kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruck in Betrachtung. Die Tonsezer unterscheiden nicht nur die verschiedenen Grade des geschwinden und langsamen in der Bewegung, durch ihre Kunstwörter Allegro, Andante, Largo u. d. gl. sondern auch noch den besondern leidenschaftlichen Charakter, den sie durch die Worte *Vivace, Moderato, Grave, Gracioso, con Tenerenza* und dergleichen ausdrücken. Die Tanzmelodien beweisen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruck der besondern Arten der Empfindung beitrage. Da sie indgemein ohne Worte nur durch Instrumente vorgetragen werden, so müßten die Tonsezer nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdrucks, der aus der Art der Bewegung entsteht, in ihrer Gewalt haben, da Redner und Dichter sich zum Theil auch auf den Sinn der Worte verlassen können. Deswegen kann der Redner nur in der Schule der Musik alles lernen, was er über die Bewegung der Stimme zu beobachten hat. So kläglich die vorher angeführte Stelle aus der bekannten Ramlerischen Cantate dem Sinne nach ist, wird sie jeder Tonsezer in einer solchen Bewegung, und Tactart setzen können, die des klägliches Sinnes ungerachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtsinns ausdrückt.

Es ist um so viel wichtiger die wahre Bewegung für jeden Ausdruck zu treffen; da sie die leidenschaftliche Bildung der einzelnen Töne, wovon vorher gesprochen worden, entweder erleichtert, auch wol an die Hand giebt, oder gar unmöglich macht. Denn wo irgend eine Sylbe nach Art der Bewegung auf eine schlechte Tactzeit fällt, so ist es nicht möglich ihr einen leidenschaftlichen Nachdruck zu geben, weil die Bewegung ein leichtes Anschlagen derselben erfordert. Dem Redner ist also zur kräftigen Declamation eine genaue Kenntnis von den Eigenschaften und Wirkungen des Rhythmus unumgänglich nothwendig. Er muß für jede Periode der Rede, nach dem in dem Sinne liegenden Ausdruck, den schicklichsten Rhythmus zu wählen wissen, sonst ist es nicht

möglich, daß er überall die wahre Declamation treffe. Da die Theorie des Rhythmus selbst noch so wenig bearbeitet ist, so kann man auch dem Redner keine bestimmte Regeln über die besondern Fälle der Declamation geben. Wer indessen zu wissen verlangt, was etwa hierüber von den besten Lehrern der Redner gesagt worden, den verweisen wir auf das dritte Capitel des XI Buchs der Institution des Quintilians.

Jede Leidenschaft und überhaupt jede besondere Gemüthsstimmung hat nicht nur ihre eigene Art, sondern in dieser Art auch ihren Grad der Wirksamkeit, und beides kann durch rhythmische Bewegung ausgedrückt, oder geschildert werden. Das ruhige, gelassene, sanfte, zärtliche, das lebhafteste, heftige, stürmische und mehr dergleichen Eigenschaften, unsrer innern Wirksamkeit, können durch rhythmische Bewegung fühlbar gemacht werden; dieses ist durch der Musik völlig außer Zweifel gesetzt. Also muß der Redner, so genau, als ihm möglich ist, diese Uebereinstimmung zwischen der rhythmischen Bewegung der Töne, und den Gemüthsbewegungen, sorgfältig bemerken. Dieses ist der Weg, auf dem er zum wahren Ausdruck der Declamation kommen kann. Denn kommt es in jedem besondern Fall noch darauf an, daß er sich bestreue, die wahre Gemüthsstimmung, in welcher jede Periode der Rede muß vorgetragen werden, genau zu treffen, und daß er Empfindsamkeit genug habe, sich in dieselbe zu setzen. Hat er diesen Punkt gewonnen, so wird er auch Ton und Bewegung treffen; die Kunst aber, oder die genauere Kenntnis der Beschaffenheit der rhythmischen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel sey von dem ersten Punkt des Vortrages; der Declamation gesagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen seyn, so muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört übereinstimmen. Es ist unnöthig hier zu wiederholen, was schon an so mancher Stelle dieses Werks angemerkt worden, daß Gestalt, Bewegung und Gesichtszüge, bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit solcher Kraft ausdrücken, daß empfindsame Menschen, durch das bloße Anschauen dieselben Empfindungen fühlen, die sie an andern sehen. (*) Wie dieses Sichtbare bei jeder verschiedenen Gemüthsstimmung beschaffen sey, kann Niemand beschreiben, auch sagt man

kann das Wenigste, was das Aug dabey entdeckt, nur genannt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden und der veränderten Gesichtszüge bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und denn, wo er zu reden hat, sie am rechten Orte anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Mine können sehr verständlich und nachdrücklich, und dessen ungeachtet schlecht und dem Redner unanständig seyn. Sie müssen nicht bloß wahr, oder natürlich, sondern auch so, wie es einem molerjogenen, gesetzten und wohlgefitzten Menschen anständig ist, das ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn. Denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, sind zwar bey allen Menschen verständlich; aber bey vielen haben sie etwas ungefitztes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menschen von feinem Geschmak anstößig ist. Ueberhaupt ist eine gewisse Mäßigung der Leidenschaften, und ein gewisser Anstand in allen Bewegungen der Gliedmaßen und veränderten Gesichtszügen, Menschen von ausgebildetem Geist und Herzen, eigen. Die Freude würft bey kleinem, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gesetztern Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruck der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feinem Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausführung dessen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntniß und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menschen ändern, einlassen.

Ueberhaupt aber merke man sich, daß bey gesetzten Menschen, alle Gebehrden, Bewegungen und Mienen, weit, gemäßigter, und weniger auffallend sind, als bey rohen und ungefitztern. Diese haben weniger Nachdenken, und bilden sich ein, daß andere, so wie sie selbst den Sinn ihrer Reden nicht genugsam fassen, wenn sie nicht alles durch sichtbare Zeichen unterstützen. Daher reden sie mit Händen und Füßen selbst da, wo sie nicht im Affekt sind, sondern bloß unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man Geficuliren nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte,

ohne andere Bezeichnung verstehet. Nur da, wo das Herz empfindet, würft der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaßen, deren Bewegung die Stärke der Empfindung anzeigt. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesetzten Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Urtheilen angeführt worden. (*).

Vortrag.

(Musik.)

Ist das, wodurch ein Tonstück hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stück kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortrefflichste Stück so verunstalten, daß es unkenntlich, ja unaussprechlich wird.

Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohre mitgetheilt werden kann, und der Tonsezer bey Verfertigung eines Stücks allezeit auf den Vortrag desselben Rücksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwereste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzweck hat.

Jede Gattung von Tonstücken verlangt eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist. Da von dem, was bey den letzteren zu beobachten ist, hinlänglich an einem andern Orte gesprochen worden (*), so haben wir es hier bloß mit dem erstern zu thun, und zwar nur in so fern unsere Anmerkungen, die das Wichtigste was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist, enthalten werden, auf alle und jede Instrumente und die Singestimme angewendet werden können, ohne uns in dem, was bey jedem Instrument in Ansehung des Mechanischen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anschlags auf dem Clavier, des Windes und Zungenstoßes bey der Flöte u. besonders zu beobachten ist, einzulassen; weil davon allein ein großes Buch geschrieben werden

(*) S. Ausdruck in der Schauspielkunst. S. 15. Gebehrden, Anstand, Stellung.

(*) S. Begleitung.

den könnte. Auch haben die Männer Bach, Quantz und Mozart hierüber der Welt die wichtigsten Theile an die Hand gegeben (†); und es wäre zu wünschen, daß man auch von allen übrigen Instrumenten solche Lehrbücher hätte.

Es verhält sich mit dem Vortrag einer Hauptstimme, wie mit dem Vortrag der Rede. Derjenige, der bloß die vorgeschriebenen Noten liest, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der bloß deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verräth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmack und Empfindung haben davor einen Ekel.

Jedes gute Tonstück hat, wie die Rede, seine Phrasen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein bestimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; diese Stücke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhörer unverständlich. Daher ist Deutlichkeit das erste, was bey dem guten Vortrag zu beobachten ist. Dann kommt der Ausdruck und Charakter des Tonstücks in Betrachtung: ein anderes ist ein fröhliches, ein anderes ein pathetisches oder trauriges Stück; ein anderes ein Lied oder eine Operarie; ein Tanzstück oder ein Solo: jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch Ausdruck erfordert. Endlich verlangt der Geschmack Zierrathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruck des Stücks schiken; daher muß in dem Vortrag gewisser Stücke noch Schönheit oder Zierlichkeit kommen.

Dieses sind die drey Haupteigenschaften des guten Vortrages, die wir nun, so weit es die Einrichtung dieses Werks erlaubt, näher betrachten wollen.

Es darf wol nicht angemerkt werden, daß bey dem guten Vortrag eine gewisse erworbene Fertigkeit im Notenlesen, und vornämlich in dem Mechanischen der Ausführung vorausgesetzt wird: der Redner, der seine Aussprache und seine Gebärden nicht in seiner Gewalt hat, hat keinen Anspruch auf einen guten Vortrag zu machen; so auch der Virtuoso, der sein Instrument oder seine Stimme

nicht in seiner Gewalt hat. Hiemit wird aber nicht gemeinet, daß man alle Schwierigkeiten, die in den Solos oder den Bravourstücken vorkommen, ausführen im Stand seyn müsse: nicht alle Stücke enthalten solche Schwierigkeiten, und man kann einen guten Vortrag haben, ohne eben ein Solospieler, oder ein Sänger von Profession zu seyn; ja man hat Beispiele, daß bey der fertigsten Ausführung oft ein schlechter Vortrag verbunden ist. Aber jedes Stück, es sey übrigens so leicht oder schwer, als es wolle, verlangt einen gewissen Grad der Fertigkeit in der Ausführung; diesen muß man nothwendig besitzen, wenn man es nicht verstümmelt, oder doch angestrichen vortragen will.

Zur Deutlichkeit des Vortrages gehört 1) daß man die Taktbewegung des Stücks treffe. Die Wörter *andante*, *allegro*, *presto* &c. zeigen nur überhaupt an, ob das Stück langsam, oder geschwind, oder mittelmäßig langsam oder geschwind vorgetragen werden solle. Bey den unendlichen Graden des Geschwinderen oder Langsameren ist dieses nicht hinlänglich. Der Spieler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stücke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder bloß mit *Tempo giusto* bezeichnet sind. Er muß daher die Notengattungen des Stücks übersehen. Ein Stück mit *allegro* bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie zwey und dreißig Theile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung. Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stücks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfordert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruck des Stücks sein Augenmerk habe: hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdrucks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages ist hinlänglich, daß man die richtige Bewegung des Stücks einigermaßen treffe.

2) Daß jeder Ton rein und distinct angegeben werde. Bey einigen freicht der Ton, wenn er

(†) S. Die Capitel vom Vortrage in den bekannten Werken: Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Quantzens Versuch einer Anweisung die Fidele

traversiere zu spielen, Mozarts Violinschule; und für die Singstimme das schöne Werk der Agricolaschen Uebersetzung des Cossi Anleitung zur Singkunst.

forte, oder bricht sich, wenn sie piano spielen oder singen; dies ist höchst unangenehm. In geschwinden Stücken oder Läufern muß jeder Ton rund und deutlich von den andern abgesondert, vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches fürnehmlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder wie man sagt, verschluckt werden.

3) Müssen die Accente des Gesanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Taktes fallen. Von diesen erhält die erste Note des Taktes den vorzüglichsten Druck, damit das Gefühl des Taktes beständig unterhalten werde, ohnedem kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Taktes, aber weniger stark, marquirt. Hiebei muß aber der Unterschied wol beobachtet werden, den die Einschnitte unter den Taktten machen. Die erste Note eines Taktes, der nur ein Theil einer Phrase ist, kann nicht so stark marquirt werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stücken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquieren; verderben das ganze Stück; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquieren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist. Dieses wird aus dem Folgenden noch deutlicher werden. Die schlechten Zeiten werden nur alsdenn marquirt, wenn eine neue Phrase auf ihnen anfängt, wie hernach wird gezeigt werden.

Zweitens werden unter die Accente solche Töne gerechnet, die in jeder Phrase einen besondern Nachdruck verlangen. So wie in der Rede viele Worte bloß zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redesatzes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausspricht, damit er das Hauptwort desto hörbarer machen könne; so sind auch in jedem melodischen Satz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wol von einander unterschieden werden müssen. Oft, und vornemlich in Stücken, die durchgängig einerley Notengattungen haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Taktes überein. In solchen Stücken aber, wo mehr Mannigfaltigkeit

des Gesanges ist, zeichnen sich die Haupttöne fast allezeit vor den übrigen Tönen aus, und müssen mit vorzüglichem Nachdruck marquirt werden. Sie sind daran kennbar, daß sie inßgemein länger oder höher als die vorhergehenden und kurz darauf folgenden Töne sind; oder daß sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes \sharp oder \flat erhöht oder erniedriget sind; oder daß sie frey anschlagende Dissonanzen sind; oder daß sie eine an ihnen gebundene Dissonanz prepariren: sie fallen überdem meistens auf die gute Zeit des Taktes, außer wenn ein neuer Einschnitt mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonsezer, um sie desto nachdrücklicher zu machen, eine Verrückung vornimmt, und sie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in solchen Fällen kommen sie auch auf der schlechten Zeit des Taktes vor, und sind in dem letzten Fall wegen ihrer zugesetzten Länge am kennbarsten, wie in dem fünften und sechsten Takte des folgenden Beyspiehls.



Alle mit + bezeichnete Noten sind so viele Haupttöne dieses Satzes, die weit nachdrücklicher, als die übrigen vorgetragen werden müssen. Die syncopirten Noten des lebten Taktes sind zwar keine eigentlichen Haupttöne, man hat hier aber nur anzeigen wollen, daß man dergleichen Noten, wie Haupttöne vorzutragen habe, nemlich fest und nachdrücklich, und nicht, wie häufig geschieht, mit Rütungen, indem die erste Hälfte der Note schwach ausgegeben, und die zweite Hälfte desselben durch einen Ruck verstärkt wird, um die guten Zeiten des Taktes fühlbar zu machen. Der Geschmak hat die syncopirten Noten eingeführt, um dadurch, daß die natürlichen Accente des Taktes auf eine kurze Zeit wirklich verlegt werden, Mannigfaltigkeit in der Bewegung zu bringen,

gen, und durch die Wiederherstellung ihres natürlichen Ganges denselben doppelt angenehm zu machen.

Dieses mag hinreichend seyn, diejenigen, die ein Stück deutlich vortragen wollen, auf die Accente desselben aufmerksam zu machen. Man begreift leicht, daß die Beobachtung derselben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verschiedenheit des Nachdrucks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruck verlangt. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuosen in ihrem Vortrag zu bringen wissen. Aber zu sagen, wo und wie dieses geschehen müsse, ist so schwer, und denen die nicht eigene Erfahrung und ein feines Gefühl haben, so unzureichend, daß wir für überflüssig halten, uns länger dabey aufzuhalten.

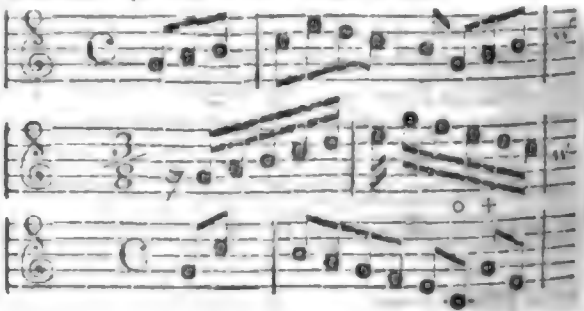
4) Müssen die Einschnitte aufs deutlichste und richtig marquiret werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note einer Phrase etwas absetzt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsetzt, oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. (+) Hört die Phrase mit einer Pause auf, so hat dieses keine Schwierigkeit; der Einschnitt marquirt sich von sich selbst.

Endigt die Phrase aber mit keiner Pause, so erfordert es mehr Kunst, den Einschnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er schwerer zu entdecken ist. Dem Sänger zwar macht es, außer in den Passagen, keine Schwierigkeit, weil er sich nur nach den Einschnitten der Worte, über die er singt, zu richten hat, mit denen die Einschnitte der Melodie genau zusammen treffen müssen; aber dem Spieler. Die Hauptregel, die hieby in Acht zu nehmen ist, ist diese, daß man sich nach dem Anfang des Stücks richtet. Ein vollkommen regelmäßiges Confluit beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte, nemlich, mit

welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an. Daher ist in folgenden Beispielen die mit o bezeichnete Note die, mit welcher die erste Phrase anfängt, und die mit + bezeichnete, mit welcher die neue Phrase anfängt.

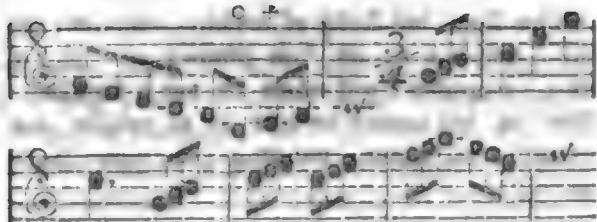


Wenn der Einschnitt wie bey dem dritten und vierten Beispiel zwischen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zusammengezogen werden, so pflegen einige Tonsetzer die Noten, die zu der vorhergehenden Phrase gehören, von denen, womit eine neue anfängt, in der Schreibart vop einander zu trennen, um den Einschnitt desto merklicher zu bezeichnen, nemlich also:



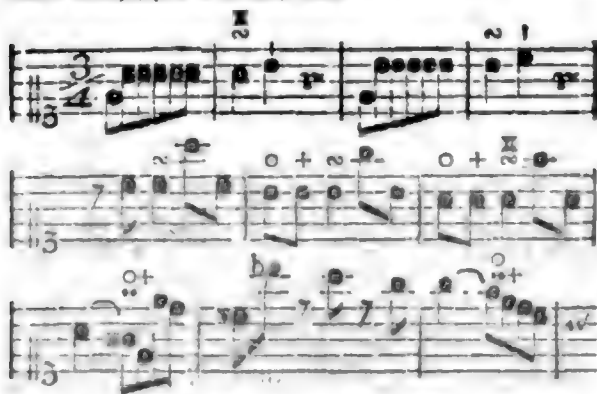
(+) Das Wort Phrase wird hier in der umfänglichsten Bedeutung genommen, indem sowohl die Einschnitte, als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden. Im Vortrage werden alle diese Eintheilungen auf einerley Weise marquirt, und wenn wirklich

von großen Spielern oder Sängern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, so ist diese doch so subtil, und so weitläufig zu beschreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derselben begnügen.



Diese Schreibart macht die Einschnitte sehr deutlich, und verdient, wenigstens in zweifelhaften Fällen, der gewöhnlichen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bey Vierteln und halben Taktnoten könnte sie nicht angebracht werden; man müßte sich denn des Strichleins: über der letzten Note der Phrase bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geschieht.

In vielen, zumal großen Stücken von phantasie-reichem Charakter kommen verschiedene Einschnitte und mancherley Gattungen von Phrasen vor, die man nothwendig aus der Beschaffenheit des Gesanges erkennen muß. Man sehe folgenden Anfang einer Bach'schen Clavier-Sonate:

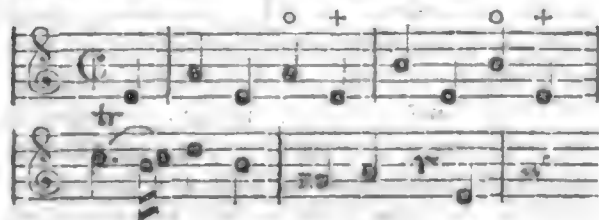


Wir haben der Kürze wegen bloß die Oberstimme ohne den Baß hergesetzt, weil sie zu diesen Anmerkungen hinreichend ist. Die Zeichen o und + zeigen an, wo die Phrase aufhört, und eine neue anfängt. Daher wär es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den sechsten Takt so vortragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfänge, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Abreispause des vorhergehenden Takts anzeigt; so auch von der folgenden Abänderung des Einschnitts im achten und letzten Takt.

Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquirt werden. Man

Zweiter Theil.

darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, daß die Einschnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfaßlich wird er dadurch allen Menschen. Hiemieder wird am häufigsten in solchen Stücken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren; und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerissen, und ein Theil derselben an die vorgehende oder die darauf folgende angehängt, welches doch eben so widerfönnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte. In folgendem Beispiel ist, wenn der Einschnitt marquirt wird, die Melodie an sich gut; werden aber bloß die Accente des Takts marquirt, so wird der Gesang äußerst platt, und thut die Wirkung, wie wenn einer, statt zu sagen: Er ist mein Herr; ich bin sein Knecht, sagen wollte: Er ist mein Herr ich; bin sein Knecht.



oder:



Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstücke geübt, die so leicht zu fühlende und so mannichfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald bemerken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu marquiren haben, um beide fühlbar zu machen: sie würden alsdenn auch leichter, als in den Sonaten und Solos geschehen kann, die Phrasen von zwey, drey oder mehrern Takten aus dem Zusammenhang der Melodie erkennen lernen.

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang

Rrrr rrr

des

des Tactes. Wer von Natur kein Gefühl des Tactes hat, dem ist nicht zu helfen. Wer aber bloß aus Unachtsamkeit bey schweren Sätzen schleppt, und bey leichten eilt, oder immer schleppt oder eilt, dem kann dieser Wink hinreichend seyn, sich eine so hässliche Sache abzugewöhnen.

Es wird nicht überflüssig seyn, hier noch anzumerken, daß die wenigen Zeichen, womit der Tonsezer den Vortrag einzelner Noten oder Sätze bezeichneth, als die Bogen zum Schleifen, die Striche oder Punkte zum Abstoßen, das *f* und *p* zum Forte und Piano, die Triller u. ausß genaueste beobachtet werden müssen, weil sie gewissen Sätzen so wesentlich sind, als die Töne selbst, folglich die Beobachtung derselben zur Deutlichkeit des Vortrags höchst nothwendig ist.

Dies sind die wesentlichsten Stücke, die bey dem Vortrag einer Hauptstimme beobachtet werden müssen, wenn die Melodie allen Menschen faßlich und angenehm ins Gehör fallen soll. Sie machen aber nur erst einen Theil des guten Vortrags aus, nemlich den Theil der reinen und richtigen Declamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der Ausdruck nicht hinzukommt. Nur der Ausdruck giebt dem Vortrag erst das wahre Leben, und macht das Stück zu dem, was es seyn soll. So lange dieser in dem Vortrag fehlt, und wenn er noch so deutlich ist, bleibt doch der Zuhörer von Geschmack und Empfindung kalt und ungerührt. Auch ist es der Ausdruck allein, der bey dem Vortrag des nemlichen Stücks den Meister von seinem Schüler, den großen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.

Worin besteht aber der Ausdruck im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdrucks des Stücks. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affekt und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsezer es gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden. Wenn ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verschiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesetzten Ausdruck geben, oder durch eine eintönige kalte Aussprache gar allen Ausdruck benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen

eben so wol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu oft wahr. Jedes gute Concert hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruck, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsezers spielt. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruck eines Stücks bezeichnen, sind sehr wenig und unbestimmt. Die Tactart, die Anzeige der Bewegung, die Wörter *affettuoso*, *molto*, *spiritoso* &c., die nicht einmal von Jedem dem Stücke vorgelegt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzelner Noten oder Sätze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirungen, die der Ausdruck fähig ist, lange nicht hin, und setzen doch noch allezeit einen Virtuosen voraus, der das Eigenthümliche der Tactart kennt, der die Bewegung genau trifft, und der da weiß, wie er das *molto*, das *spiritoso* &c. vortragen habe, damit es wirklich so traurig, so feurig u. klinge, als der Tonsezer es empfunden hat. Der Sänger hat noch eher ein Zeichen, das ihm den Ausdruck durchs ganze Stück bestimmt; er darf nur auf den Ausdruck der Worte Acht haben: denn noch hängt es immer noch von seiner Geschicklichkeit ab, wie genau er diesen Ausdruck treffe; dann könnte es auch seyn, daß der Tonsezer selbst ihn nicht genau getroffen hätte. Daher ist sowol dem Sänger als Spieler in Absicht auf den Ausdruck des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nemlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lese, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruck der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das Eigenthümliche des Charakters des Concerts schon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet, wie ein *Allegro*, oder ein Lied wie eine *Operarie* vor; dergleichen Fehler wieder den Charakter eines Stücks sind Zuhörern von richtigem Gefühl höchst anstößig. Es würde ein überflüssiges Unternehmen seyn, zu bestimmen, worin sich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruck insbesonderte genau darstellen soll, unterscheiden müsse, da das Anhören richtig vorgetragener Stücke dem jungen Künstler von Gefühl hierüber in wenigen Minuten mehr

mehr Licht giebt, als alles, was hierüber, nicht ohne ermüdende Weitläufigkeit, bestimmtes gesagt werden könnte. Aber die Mittel, wodurch der Ausdruck im Vortrag überhaupt erhalten wird, wollen wir anzeigen, und sie mit einigen Anmerkungen begleiten. Diese sind:

1.) Die richtigste Bewegung. Ohne diese kann das Stück unmöglich den völligen Ausdruck des Tonsetzers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stücken, die vorher geübt oder wenigstens ein paarmal durchgespielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin sie vorgetragen werden müssen; und hat man erst einmal die richtige Bewegung eines Stücks getroffen, so ist es leicht, sie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung solcher Stücke zu treffen, die gleich vom Blatt gespielt oder gesungen werden sollen, ist künstlicher. Außer der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfordert, daß man auch die jeder Taktart natürliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z. B. die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt nicht so lang als die Viertel im $\frac{3}{4}$, aber auch nicht so kurz, als die Achtel desselben; daher ist ein Stück mit vivace bezeichnet, im $\frac{3}{4}$ Takt lebhafter an Bewegung, als es im $\frac{3}{4}$ seyn würde; man sehe, was hierüber bereits im Artikel Takt angemerkt worden. Dann muß auch der Charakter und die Schreibart des Stücks in Erwägung gezogen werden. Ein Allegro für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kammer oder das Theater, und wird in einer Symphonie geschwinde vorgetragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem Singstück oder einem gearbeiteten Trio; hat der Künstler erst die hiezu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in den Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, jedem Stück, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stücke von sehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruck, nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruck, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholt werden; nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verloren geht. Aber sehr langsame Stücke von pathetischem oder traurigem Ausdruck können leicht allen Ausdruck verlieren, wenn sie zu langsam vor-

getragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das *adagio* so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktstriche zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortrefflichste Stück langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2.) Die dem Charakter und Ausdruck des Stücks angemessene Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdrucks ab. Ein Stück von großem und pathetischem Ausdruck muß aufschwerste und nachdrücklichste vorgetragen werden: dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben, und angehalten wird, fast als wenn *tenute* darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stücke von gefälligem und sanftem Ausdruck leichter vorgetragen; nemlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz fröhlicher oder tändelnder Ausdruck kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stücken ein wesentlicher Theil des Ausdrucks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Gekunst selbst so mächtig gewirkt hat, daß man von keinem großem und majestätischem Ausdruck in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstücke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchen solo oder einer Operarie gemacht wird. Statt des nachdrücklichen simplen Vortrags, der Herz und Seel ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen, und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzweck hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen. Unglücklich ist der Tonsetzer, der wirklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen setzt, die schwer vorgetragen werden müssen; er findet unter hundert nicht einen, der sich in der Simplicität des Gesanges zu schiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukommt. Auch findet der verwehnte Geschmak keinen Gefallen mehr an solchen Sachen, und hält es wol gar für eine Pedanterie, mit der Musik mehr als das Ohr belustigen zu wollen.

(*) C.
Takt.

Die Schwere oder Leichtigkeit wird größtentheils aus der Taktart des Stücks bestimmt. Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Dieses ist bereits an einem andern Ort hinlänglich gezeigt worden. (*) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen des Stücks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der $\frac{3}{4}$ Takt z. B. hat einen leichten Vortrag, ist aber ein Stück in dieser Taktart mit *adagio* bezeichnet, und mit Zwei und dreißigtheilen angefüllt, denn ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohne dem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stück im $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schwer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruck verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in strengen Fugen und Kirchenstücken fällt diese Schattirung weg, weil sie sich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdrucks derselben verträgt. In solchen Stücken wird jede Note, nachdem die Taktart ist, gleich fest und nachdrücklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Cammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenstücken nicht vor.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Mensch, der niedergeschlagen ist, wenn er auch die nachdrücklichsten Sachen sagt, spricht in einem schwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig ist; hievon ist jedermann überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzweck hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stück vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdrucks im Vortrage. Die Zeichen p. f. und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen, hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschlichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruck Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spielen sollte; sie

würden, wenn sie wirklich hinreichend wären, oft unter allen Noten eines Stücks gesetzt werden müssen. Dem Sänger, werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

Jedes Stück verlangt im Vortrag einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den sich die Zeichen p. f. u. beziehen: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdrucks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stücke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen seyn; andere hingegen fortissimo. Wo hienieder gefehlet wird, verliert der Ausdruck einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stücke, die schwer vorgetragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stücks zu treffen, muß man den Ausdruck, der in ihm liegt, aus den Noten lesen können, oder es einigemal in verschiedener Stärke oder Schwäche durchspielen, und auf die Verschiedenheit merken, die diese Abänderungen in dem Ausdruck zumege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukommt. Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdrucks beruht auf die schicklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stücks. Oft verlangt der Ausdruck schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschickter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, bloß durch das allmähliche Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: Wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stücks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdrucks im Ganzen beitragen? Dann glauben wir eine überirrbische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzücken. Diese Auftheilung des Lichts und Schattens im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruck des

Vor:

Vortrag oblig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mähler bey Ausheilung seines Lichts und Schattens beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuosen seyn. Die Hauptnoten, die Hauptphrasen, die Hauptperioden, muß er im Lichte stellen, daß ist, er muß sie mit vorzüglichster Stärke hören lassen; alles übrige hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheil nahe kommt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nemlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nicht sagen: Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdrucks bilden will, muß hören, fühlen, und lernen.

Da die Stärke und Schwäche so viel zu dem Ausdruck im Vortrage beitragen, so ist leicht zu errathen, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdrucksvollen Vortrag sehr unvollkommen sind. In dieser Absicht ist das in allen andern Absichten so vollkommene Clavicembal eines der unvollkommensten Instrumente.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruck giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stücks setzen. Nur alsdenn, wenn er den Charakter des Stücks wohl begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruck desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzweck, und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruck, oft noch über die Erwartung des Zonsefers erhöht wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spielen oder Singen, von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte; nicht in so fern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in so fern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruck darstellt, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige heben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn ver-

stärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird so gar, wo es zur Verstärkung des Ausdrucks dient, eilen oder schleppen: sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rührende klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in ein fröhliches Allegro in jedem Ton Freude verkündigen. Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrucksvollen Stücks nicht unwiderstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stücken Kraft und Ausdruck giebt. Aber er ist auch höchst selten. Die Sucht, bloß zu gefallen, wodurch unsere heutigen Virtuosen so sehr angesteckt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage, und werden sie wirklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrücklichsten Stücke nehmen in ihrem Vortrag einen unmannlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geschmack, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuersonnene artige und gefällige Wendungen des Gesanges, und durch gewisse angenommene Favorit- oder Modedepassagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es ist daher kein Wunder, daß es der heutigen Musik so sehr an Kraft, Nachdruck und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks gebricht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie ihr gleich in dem sogenannten feinen Geschmack übertreffen mag. Dies sind zuverläßig die Früchte der Vernachlässigung der Ouvertüren, Partien und Suiten, die mit Tanzstücken von verschiedenem Charakter und Ausdruck angefüllt waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdrucks geübt, und festgesetzt wurden. Denn nichts ist wirksamer, den Vortrag des Sprechers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruck erfordert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Übung in allen Arten der Tanzstücke. (*) Es versteht sich, daß hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzstücke eines Ballers vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entsteht, daß der erste Satz

derselben auf's schwerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, auf's schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmacks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balletten weder die Passépied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passetaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruck annehme, lasse sich von einem hierin erfahrenen Lehrmeister, oder auch allenfalls geschickten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstücke unterrichten. Die Tanzstücke enthalten das meiste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stücke aller Arten in sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen bloß darin, daß sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstücke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstücke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruck. Hat der angehende Künstler erst inne, was dazu gehört, seinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruck zu geben, denn wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschickten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmak bilden. Was den feinen Geschmak betrifft, in so fern er bloß die Reizung des Ohrs zum Endzweck hat, den kann er sich leicht nebenher erwerben; er ist so schwer nicht; und die Gelegenheit dazu wird ihm in den wöchentlichen Concerten, oder an Höfen, nicht fehlen. Der gute Geschmak verlangt aber, daß er von diesem nur einen sehr mäßigen Gebrauch mache. Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unablässig in dem guten Vortrag aller Arten von Lieder zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstücke den Spielern sind, und bedürfen daher keiner weitem Anpreisung.

Die Schönheit, als die letzte Eigenschaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, ist zum Theil schon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruck hat, innbegriffen: denn wer wird einem solchen Vortrag alle Schönheit absprechen? Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in so fern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruck unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen größern Reiz geben; oder in so fern sie Ver-

zierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruck des Stücks angemessen sind, und wodurch die Geschicklichkeit desjenigen, der ein Stück vorträgt, in ein größeres Licht gesetzt wird. Die Annehmlichkeiten der erstern Art sind:

1) Ein schöner Ton des Instrumentes oder der Stimme, der wie eine klare helle Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. Mancher hat einen schönen Ton, ohne daß er sich viele Mühe darum gegeben hat; andre erlangen ihn erst durch vielfältige Bemühungen; und andere erhalten ihn niemals ganz schön. Der schönste Ton ist aber der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt. Diesen muß der Künstler durch unablässige Uebungen zu erlangen suchen.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages durchs ganze Stück. Der Künstler thut allezeit besser, solche Stücke vorzutragen, denen er vollkommen gewachsen ist, als solche, die er nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gut vorzutragen im Stande ist. Zu geschweigen, daß er nicht allezeit gleich aufgelegt, oder auch wol furchtsam seyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte; so ist überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer so angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stück so, als ein schwereres Stück mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem erstern Fall einen höhern Begriff von der Geschicklichkeit des Künstlers, weil er aus der Leichtigkeit seines Vortrages auf seine übrigen größern Fertigkeiten schließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß seine Kräfte sich nicht weiter erstrecken.

3) Kann zu diesen Annehmlichkeiten des Vortrages füglich eine anständige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es ist höchst unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch seine Töne bezaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Ist diesem der größte Virtuoso ausgesetzt, wie viel mehr der mittelwässige? Man schütze nicht die Schwierigkeiten vor, die ohnedem nicht herausgebracht werden können. Bach, der große Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehört haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; man hat kaum seine

seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Mann vor dreißig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Eher ließen sich gewisse leichte Bewegungen, die die Empfindung, wovon der Künstler beseelt ist, ihn ohne sein Wissen abloßt, entschuldigen. Aber weit gefehlt, daß wir dem jungen Künstler hierauf aufmerksam machen sollten, rathen wir ihm vielmehr, sich gleich anfangs an eine ruhige und anständige Stellung zu gewöhnen, und sich nicht mehr zu bewegen, als unumgänglich zu dem Vortrag nöthig ist. Jedermann wird ihn alsdenn, wenn sein Vortrag sonst gut ist, mit desto mehr Vergnügen zuhören, und zusehen. Daß diese Anmerkung dem Theatersänger nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Diese Unannehmlichkeiten gehen den Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stücken von allem und jedem Charakter und Ausdruck von gleicher Erheblichkeit. Ganz anders verhält es sich mit den Verzierungen. Hierunter gehören 1) alle Manieren, die der Conzerter nicht angezeigt hat, und Veränderungen ganzer Sätze; diese können nur in gewissen Stücken, wo sie wirklich zur Verschönerung des Ausdrucks dienen, angebracht werden: dergleichen sind die von zärtlichem, gefälligem, munterm Charakter und Ausdruck. In solchen Stücken können gute Verzierungen wesentlich werden. Sie müssen aber mit Maasse und nur da angebracht werden, wo der Conzerter einen schicklichen Ort für sie gelassen hat; sie müssen von Bedeutung seyn, und den Charakter und Ausdruck des Ganzen annehmen, nicht alltägliche Schlendrians, die allenthalben angebracht werden können, und nirgends von Bedeutung sind; sie müssen ferner nicht wieder die Regeln des reinen Satzes stoßen; sie müssen endlich mit der größten Delikatesse vorgetragen werden. Hierzu gehört aber Fertigkeit, Geschmak und Kennniß der Harmonie. Wer diese nicht in einem hohen Grade besitzt, sollt es sich niemals einfallen lassen, Veränderungen in ein Stück anzubringen; statt den Ausdruck zu verschönern, wird er ihn vielmehr verunstalten. Der Zuhörer von großem Geschmak hält sich überhaupt an dem Wesentlichen des Ausdrucks, und hört auf die Verzierungen der Melodie nur obenhin, wenn sie gut sind; aber er wird auch höchste unwillig, wenn sie nur einigermaßen schlecht

sind. Dann giebt es Melodien, die schon an und für sich so schön sind, daß der geringste Zusatz von fremder Schönheit, ihnen alle eigenthümliche Schönheit benimmt. Ja einige Conzerter sind in ihrer Schreibart so exakt, daß sie alle und jede Verzierungen selbst anzeigen, und in Noten aussetzen: werden hier Manieren auf Manieren, Veränderungen auf Veränderungen gehäuft, so kömmt eine barocke Schönheit zum Vorschein, die mit Schellen und tausend bunten Farben behangen ist. Ueberhaupt vertragen alle Stücke von pathetischem, großem und ernsthaftem Charakter und Ausdruck, die schwer und nachdrücklich vorgetragen seyn wollen, durchaus keine Verzierungen. Bey diesen ist es Schönheit, daß sie gerade so vorgetragen werden, als sie geschrieben sind; zumal strenge und ausgearbeitete Stücke: dergleichen alle Stücke von sehr rührendem Ausdruck; es sey denn, daß der Conzerter eine nachlässige Schreibart affectirt; wo gewisse kleine Veränderungen der vorgeschriebenen Melodie, und hinzugefügte Manieren, des guten Gesanges wegen, nothwendig werden.

2) Die Fermaten und Cadenzen. Wir wollen hier weder untersuchen, in wie fern sie überhaupt natürlich oder unnatürlich, dem Ausdruck zum Schaden oder Nutzen sind, noch darüber feilsen, wie sehr ihr übertriebener Gebrauch wieder alle gesunde Vernunft streitet (*). Das Uebel ist einmal eingerissen: Jeder Sänger oder Spieler will zeigen, daß er Fermaten und Cadenzen machen kann. Es ist wahr, sie werden ihm indgemein von dem Conzerter angezeiget; aber da die Ausführung derselben lediglich seiner Phantasie überlassen ist, so ist offenbar, daß der Conzerter bey dem Zeichnen derselben nicht weiter denkt, als: da doch Fermaten und Cadenzen gemacht werden müssen, so mag es hier geschehen. Sie sind folglich zum Ausdruck nicht nothwendig, und gehören unter die Verzierungen des Gesanges. Will der Sänger oder Spieler nun wirklich einen guten Gebrauch hievon machen, so muß es ihm nicht gleich seyn, wie er sie mache, vielmehr muß er dabey bloß die Fertigkeit seiner Kehle oder seiner Finger zeigen wollen, denn dadurch wird er den Seiltänzern ähnlich: sondern er muß ihnen den Charakter und Ausdruck des ganzen Stücks geben, und alles weglassen, was in diesem Charakter und Ausdruck nicht einstimmt; daneben müssen sie einen wolflingenden, singenden

(*) S.
Cadenzen.
S. 188.

und harmonisch: richtigen Gesang haben, der das Gefühl der anschlagenden Harmonie, wenigstens des Basses, über den die Fermate oder die Cadenz zusammengefest wird, nicht aus dem Gefühle bringt; sie müssen an sich so voller Affect seyn, und mit so vielem Affect vorgetragen werden, daß der Mangel der Laubbewegung ihnen ganz natürlich wird; und endlich müssen sie nicht zu lang seyn, damit die Laubbewegung des Stücks nicht aus dem Gefühle gebracht werde. Des Fermaten ist oft ein einziger affectvoller Ton, der etwas lange ausgehalten wird, und auf den ein paar kürzere folgen, die die Fermate beschließen, hinlänglich. Diese Eigenschaften geben den Cadenzen und Fermaten einen Werth, und machen sie zu einem übereinstimmenden Theil des Ganzen; also denn können sie als Verstärkungen des Ausdrucks angesehen werden, und der gute Geschmack wird sich nicht mehr durch ihren Gebrauch beleidigt finden. Wie viel Spieler oder Sänger von Profession sind aber Tonkünstler genug, dergleichen aus dem Stiegeis zu machen?

Hieraus erhellt, daß die Schönheit des Vortrages nur aus dem Werth sey, wenn sie der Deutlichkeit und dem Ausdruck zugesetzt wird.

Man begreift leicht, daß wer diesen Stücken in allem, was er spielt oder singt, es sey leicht oder schwer, vollkommen Genüge leistet, nicht allein eine zur Kunst geschaffne Seele, nemlich eine solche, die die verborgensten Schönheiten der Kunst zu entdecken und zu fühlen im Stande ist, besitzt und von der Kunst selbst, wenigstens von den Regeln der Harmonie unterrichtet seyn muß, sondern auch erst durch unablässige Übung und große Erfahrung seinen Vortrag zu dieser Vollkommenheit gebracht haben kann. Doch ist hier allerdings ein Unterschied zu machen, unter solchen, die bloß einige ansehnliche gelernter Stücke, die ihnen von guten Meistern gelehrt worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben; und unter solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte erfordert, deutlich, ausdrucksvoll und schön vorzutragen. Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schul gelaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer ausgebildeten Virtu

zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen, und unter diesen gebührt denen der höchste Rang, die neben dem guten Vortrag die meiste Fertigkeit im Notenlesen und in der Ausführung haben.

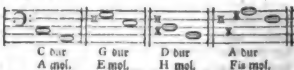
Was bey dem Vortrag des Recitatives, der eine eigene Art ausmacht, besonders zu beobachten ist, ist schon im Artikel Singen angezeigt worden.

Vorzeichnung.

(Wahl.)

Die Art wie man in geschriebenen Tonstücken durch die Zeichen α und β , im Anfang jedes Notensystems den Hauptton bezeichnet, in dem das Stük gesetzt ist. Nach der einmal eingeführten Art die Noten zu schreiben, stellen die auf und zwischen die Linien gesetzten Noten, wenn keine andere Zeichen dabey sind, bloß die Töne der diatonischen Leiter C, D, E, F, G, A, H, e, u. f. vor; braucht man andere Töne, so müssen sie durch α , oder β , die auf oder zwischen den Linien stehen, angezeigt werden. Aber derselbe Ton kann sowohl durch α , als durch β angezeigt werden; denn sowohl D, als E; bezeichnen die vierte Saite unser zusammengefügten Systems, die einen halben Ton höher, als D und einen halben Ton tiefer, als E ist. Daher kommt die Verschiedenheit der Vorzeichnung. Folgende Methode die Vorzeichnung jedes Tones am natürlichsten zu bemerksichtigen, scheint den Vorsatz vor allen andern zu verdienen.

Um zu wissen wo und wie viel α vorzuzeichnen seyn, so fange man bey dem Ton C dur, der gar keiner Vorzeichnung bedarf, an, und gehe davon auf die Duröne in der Ordnung der steigenden Quinten, nämlich von C dur, nach G dur; von da nach D dur; denn A dur a. f. f. und setze mit Vorbehaltung der Vorzeichnung des vorhergehenden Tones, vor die Septime jedes Tones, ein α ; so bekommt man der Ordnung nach die wahre Vorzeichnung aller dieser Töne in der großen Tonart, und zugleich die Vorzeichnung für die weiche Tonart ihrer Unterterzen, wie aus folgender Vorstellung erhellet.



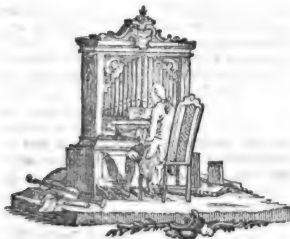
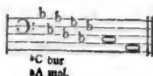
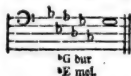


das letztere ist schon etwas außerordentlich.

Mit der Vorzeichnung durch \flat , nimmt man die Töne, wie die Ordnung der absteigenden Quinten sie angiebt, und setzt jedesmahl vor die Quarte des Tones ein \flat ; wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist; so bekommt man wie vorher die beste Vorzeichnung dieser Töne in der harten, und ihrer Unterterzen in der weichen Tonart.

Ungewöhnlich ist folgende Vorzeichnung.

und noch seltener diese:



Wahl.

(Schöne Künste.)

Es ist zu einem vollkommenen Künstler nicht genug, daß er alle Talente und Fertigkeiten besitze, den Gegenstand, den er sich zu bearbeiten vorgenommen hat, auf das genaueste darzustellen; er muß auch den Werth des Gegenstandes, und seine Tüchtigkeit in Rücksicht auf den Geschmack zu beurtheilen wissen. Es giebt Gegenstände, die der Bearbeitung der Kunst nicht werth sind; und andere, die zwar nach dem innern Werth schätzbar, aber so beschaffen sind, daß sie durch keine Bearbeitung zu Werken des Geschmacks werden können. Der Mahler, der in der höchsten Vollkommenheit der Kunst einen Gegenstand mahlte, den kein Mensch in der Natur zu sehen verlangte, hat seine schätzbaren Talente so übel angewandt, als jener Thor, der die Kunst gelernt hatte, ein Hirsenkorn allemal durch eine Nadelöhre zu werfen. In gleichem Falle wäre der Redner, oder Dichter, der uns in den schönsten Worten und Perioden, oder in den wolflingendsten Versen und mit der höchsten Leichtigkeit des Ausdruck, Sachen sagte, die kein Mensch hören möchte. Auf der andern Seite würde der beste Künstler sich vergeblich bemühen, einen unästhetischen Stoff, zu einem Werk der Kunst zu bilden. Die an sich fürtreffliche Geschichte des Herodorus in den schönsten Versen vorgetragen, würde, wie Aristoteles sagt, dennoch kein Gedicht seyn.

Hieraus folget, daß der Künstler sowohl seinen Stoff überhaupt, als jeden Theil desselben in einer doppelten Absicht zu beurtheilen, und zu wählen habe. Einmal muß er darauf sehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle.

Man muß für alle Künste zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Viruvius von Gemälden sagt; sie seyen nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen. (†)

(†) Neque enim picturae probari debent — si factae sunt elegantes ab arte. Vitr. L. VII. c. 5.

(††) Sumendae res erunt aut magnitudine praestabiles

Hievon haben wir im Artikel Künste, hinlänglich gesprochen, und wollen unser Künstler, zum Ueberflus noch auf die gute Lehre verweisen, die Cicero dem Redner giebt. (††). Hernach aber, muß der Künstler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt, und jeder Theil desselben sich ästhetisch bearbeiten lasse, um ein Gegenstand des Geschmacks zu werden. In jenem wird Verstand und Beurtheilung, zu diesem Geschmack erfordert. Mengs hat angemerkt, daß Albert Dürer die Kunst der Zeichnung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt, als Raphael, aber in Absicht auf den Geschmack, nicht so gut zu wählen gewußt habe, als dieser. Ofte findet ein Dichter ein Gleichniß, das fürtrefflich paßt, und dennoch nicht kann gebraucht werden, weil es dem guten Geschmack entgegen ist. Darum sagt Horaz vom guten Künstler

— quæ

Desperat tractata nitescere posse relinquit.

Der Künstler muß also nirgend leichtsinnig, oder unbedachtsam, das erste, was sich seiner Verstandeskraft darbietet, nehmen; sondern allemal mit Sorgfalt untersuchen, ob es das ist, was es seyn soll, ob es schon in seiner natürlichen Beschaffenheit hinlängliche ästhetische Kraft hat, und ob es so ist, wie der gute Geschmack es erfordert. Je mehr Beurtheilung und Geschmack er hat, je besser wird er in beyden Absichten wählen.

Noch ist bey der Wahl der Materie, überhaupt auch darauf zu sehen, ob sie zu der besondern Gattung des Werks, wofür sie dienen soll, bequem und schicklich sey. Es giebt Handlungen, die sich sehr gut zur Tragödie eignen, und schlecht zur Komödie, und umgekehrt; Empfindungen, die man fürtrefflich in einem Lied und nicht wol schicklich in einer Ode vortragen könnte. Ist der Stoff nicht nur überhaupt interessant, zur ästhetischen Bearbeitung tüchtig, sondern auch noch für die Form des Werks

ant novitate primæ aut genere ipso singulares. Neque enim parvæ, nec utilitæ, neque vulgares admiratione, aut omnino laudis dignæ videri solent. Cic. in Brut.

schicklich, so wird einem guten Künstler die Ausführung nicht mehr schwer werden.

— cui lecta potenter erit res.

Nec sacundia deferet hunc nec lucidus ordo.

Die Dichter haben größere Sorgfalt bey der Wahl nöthig: der Maler der übel gewählt hat, gefällt noch immer, wenn die Arbeit vollkommen ausgeführt, oder wenn der Gegenstand vollkommen dargestellt ist. Nicht darum, wie Du Bos meint, weil es schwerer ist, gut zu zeichnen, und zu malen, als einen guten Vers zu machen; sondern deswegen, weil eine vollkommene Nachahmung der Ähnlichkeit halber Volgefällen erweckt. (*) In so fern aber der Dichter schildern will, hat er eben den Vortheil, daß gute Schilderungen auch von schlechten Sachen gefallen, mit dem Maler gemeint. Die Schilderung des alten Buches in Boileaus Lustre gefällt gerade aus dem Grunde, warum eine vollkommen gemahlte Kröte gefallen würde.

Der eben angeführte Schriftsteller untersucht in einem besondern Abschnitt seines fürtrefflichen und überall bekannten Werks über die schönen Künste (†), was einen Stoff für die Dichtkunst und für die Malerei vorzüglich richtig mache. Aber er scheint diese Materie nicht in das hellste Licht gesetzt zu haben. Man kann die vorzügliche Brauchbarkeit eines Stoffes für jede Kunst durch das, was jeder Kunst wesentlich ist, genauer bestimmen. Für die Musik schließt sich nichts, als Ausdrücke der Leidenschaften; sie kann ihrer Natur nach weder Gedanken, noch sichtbare Gegenstände schildern. (††) Für den epischen Dichter ist die Schilderung einer Scene, wo viel Menschen zugleich müssen beobachtet werden, wenn man den zweckmäßigen Eindruck davon haben soll, ungleich weniger schicklich, als für den Maler; und die Aussicht, die ein Landschaftsmaler vorzüglich wählen könnte, weil sie im ganzen übersehen die beste Wirkung thut, möchte sich sehr schlecht für den schildernden Dichter eignen. So hat jede Kunst etwas, das die Wahl des Gegenstandes bestimmen kann. Wir haben aber das, was wir hierüber anzumerken hatten, bereits theils

in den Artikeln über besondere Künste, theils in denen über die besondern Gattungen der Kunstwerke, bereits angeführt.

W a h r h e i t.

(Schöne Künste.)

Ist Richtigkeit unsrer Vorstellungen. Diese sind wahr, wenn das, was wir für möglich oder wirklich halten, in der That so ist; falsch und irrig sind sie, wenn das, was wir für möglich oder wirklich halten, es nicht, oder nicht in der Art ist, wie wir es uns vorstellen. Wahrheit ist also Vollkommenheit, Irrthum Unvollkommenheit unsrer Erkenntnis: durch jene bekommen unsre Begriffe, Gedanken und Urtheile die Realität, Wirklichkeit oder Währung (††), die den Probierstein aushalten; durch diesen sind sie schimärrisch, eingebildet, ungegründet, oder gar widersprechend. Wahrheit wird auch von der Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beschreibung gebraucht. Beide Bedeutungen kommen im Grund nur auf eine. Denn unsre Vorstellungen sind auch Abbildungen aus einer möglichen, oder wirklichen Welt. Daher nennt Leibniz die Begriffe und Gedanken, Abbildungen des Zusammengesetzten in dem Einfachen.

Ehe wir von dem Verhältniß der Wahrheit gegen die schönen Künste sprechen können, müssen wir sie in ihrem allgemeinen Verhältniß gegen den Geist betrachten. Von unsern Vorstellungen hängen die meisten, wenigstens die wichtigsten unsrer Empfindungen ab, und unsre Handlungen bekommen ihre Richtung von ihnen. Irrthum oder falscher Wahn erzeugt eisele, wie von leeren Phantomen verursachte Empfindungen; Vergnügen und Verdruß, die sie mit sich führen, sind vergeblich; und verlohren sind die Handlungen, die von Irrthum ihre Richtung bekommen. Umsonst und eitel ist Freud und Traurigkeit, die von Aberglauben und falschem Wahn erzeugt wird, wie die Freud eines Dürstigen, der im Traume reich geworden; Handlungen und Unternehmungen, die von Irrthum geleitet werden, sind mühsame Reisen nach eingebildeten Ländern, sie führen nicht zum Zwecke.

§§§§ §§§ 2

Höchst

(†) Reflexions sur la poesie & la peinture, sect. XIII.

(††) Man sehe, was aus diesem Grund über die Wahl des Stoffes für die Oper, in dem Artikel Oper ist erinnert worden.

(†††) Währung bedeutet auch die völlige Richtigkeit des Inhaltes der Metalle und Münzen. Währung, Wahrheit, und Gewähre, sind Wörter von einer Stammwurzel.

Höchst wichtig, vielleicht allein wichtig ist also die Wahrheit dem Menschen, und seinem wahren inneren Interesse kann nichts mehr entgegen seyn, als Irrthum. Keine Wohlthat ist größer, als den Irrenden zurecht zu weisen; keine Wohlthat strafbarer, als Menschen in Irrthum zu verleiten. Der Geist des Menschen kennt kein anderes Gut, als Wahrheit; und Irrthum ist das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles stülpische Eind hat seinen Ursprung darin.

Weil die Wahrheit das einzige Gut des menschlichen Geistes, seine wärtliche Nahrung ist; so muß auch alles, was die schönen Künste dem Verstand und der Einbildungskraft vorlegen, auf Wahrheit gegründet seyn. Der unmittelbare Zweck der schönen Künste ist Lebhaftigkeit, oder Stärke der Vorstellung; durch die Bearbeitung des Künstlers bekommen unsre Vorstellungen Kraft, Leben und Wirklichkeit. Wären sie falsch, oder züßten sie auf Irrthum ab; so würden sie um so viel schädlicher, je lebhafter wir sie gefaßt haben. Darum macht Kennniss und Liebe der Wahrheit eine wesentliche Eigenschaft eines rechtschaffenen Künstlers, und sehr richtig urtheilte jener Spartianer, der einem Sophisten, welcher sich rühmte seinen Zuhörern alles glauben zu machen, was er wollte, antwortete: Deym Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst seyn, deren Grund nicht Wahrheit sey! (*) Der Künstler, der die Wahrheit nicht kennt, oder sie gering schätzt, ist ein desto gefährlicherer Mensch; weil das, was er uns sagt, oder vorhält, starken Eindruck auf uns macht.

Je größer die eigentlichen Kunsttalente sind, je wichtiger ist es, daß der Künstler die Wahrheit erkenne und liebe. Zwar liegt die Erforschung und Entdeckung der Wahrheit außer der Kunst; sie ist der Zweck der Philosophie; aber wichtige Wahrheiten sichtbar zu machen, ihnen eine wirkende Kraft zu geben, sie dem Geist unaussprechlich einprägen, dies ist die edelste Anwendung der Kunst. Es ist noch zweifelhaft, ob der Philosoph, der wichtige Wahrheiten entdeckt, oder der Künstler, der sie der Menge sichtbar macht, und sie zum Gebrauch ausbreitet, dem menschlichen Geschlecht einen wichtigeren Dienst leiste. Die Werke der Kunst, die Irrthum, falsche Meinungen oder Vorurtheile über wichtige Gegenstände begünstigen, gleichen einer

äußerlich schönen und süßernheit erweckenden Frucht, die vergiftet ist; den Künstler aber, der seine Talente auf einen schwindischen, nicht auf Wahrheit, oder Realität gegründeten Stoff verwendet; der seine Vorstellungen aus einer nicht-wirklichen, sondern bloß eingebildeten Welt nimmt, und ihnen keine Beziehung auf die Wirkliche giebt, können wir in keinen höhern Rang stellen, als den, den wir den Dienern der Heppigkeit anweisen, die die Tafeln der Reichen mit Früchten versehen, die aus Wachs gemacht sind.

Damit wollen wir dem Künstler den bloß erdichten aus einer nur in seiner Phantasie vorhandenen Welt genommenen Stoff, keinesweges verbieten. Er kann uns Scenen aus einer Götterwelt schildern, kann Thiere reden lassen, kann ein Elysium und einen Tartarus, ein Paradies und eine Hölle bilden, wie es seine Phantasie verlangt; aber unter dieser äußern Schale muß Wahrheit liegen; wir müssen in dem Bilde der erdichteten Welt, die wahre sehen können. Nur der Stoff ist schwindisch und ohne Wahrheit, in dem wir nichts von der Beschaffenheit der wahren Welt erkennen; der ist bloßer Traum, ohne Deutung ist. Dieses bedarf keiner umständlichen Erklärung; denn für den Künstler, der hieraus noch nicht merken kann, was wir durch einen erdichteten, aber sich auf Wahrheit beziehenden Stoff versehen, ist dieses Werk nicht zu schreiben.

Wahrheit muß also bey jedem Werke der Kunst zum Grunde liegen; und je wichtiger, je brauchbarer die Wahrheit ist, je schätzbarer ist sein Stoff. Der Künstler also, der auf die Hochachtung der Welt einen Anspruch machen will, frage sich selbst, so oft er ein Werk an den Tag legt, was wirst du nun damit ausdrücken? Woju wird das, was du andern so lebhaft in den Geist und in die Phantasie einprägst, dienen? Ueber welche Angelegenheit werden die Menschen nun richtiger, oder wirksamer denken, als vorher; welchen nützlichen Begriff werden sie sich nun lebhafter vorstellen, welche heilsame Empfindung, wird ihnen gewöhnlicher werden? Was wirst du überhaupt in den Vorstellungen der Menschen berichtigt, oder aufgestellt, oder wirksam gemacht haben? Ist der Künstler ein Mann von Verstand und Kennniss; so werden der gleichen Untersuchungen ihn über den Werth seiner Verdienste das nöthige Licht geben.

Wahr:

(*)
Plutarch.
Apoph.

Wahrheit auch ohne Rücksicht auf ihre Brauchbarkeit in so fern sie Vollkommenheit der Schilderung oder Vorstellung ist, gehört zum ästhetischen Stoff; weil sie Vergnügen wärkt. Ein an sich gleichgültiger in der Natur vorhandener Gegenstand, den ein Maler nach der völligen Wahrheit geschildert hat, macht allemal Vergnügen; und es ist um so viel größer, je schwerer es ist die Wahrheit der Schilderung zu erreichen; weil dazu mehr Talent, mehr Vollkommenheit im Künstler erfordert wird. Wenn es also Vergnügen macht eine Landschaft in der völligen Wahrheit der Natur von dem Maler geschildert zu sehen, und wenn das Vergnügen noch größer ist, einen lebenden Menschen, nicht bloß in seiner äußern Gestalt, sondern nach seinem Charakter, und mit seinen Gedanken im Gemälde zu erblicken, so muß das größte Vergnügen daraus entstehen, wenn die redenden Künste schwere, sehr verwinkelte Begriffe, und schwer zu entdeckende Wahrheiten, leicht und einleuchtend darstellen; denn dazu scheinen die größten und wichtigsten Talente erfordert zu werden. Wenn wir gewisse sehr verwinkelte Gegenstände der sittlichen Welt lange mit Aufmerksamkeit und Nachforschen betrachten und untersucht haben, ohne ihre wahre Beschaffenheit erkennen zu haben, oder ohne daß es uns geblüht hat, unser Urtheil darüber auf eine befriedigende Weise festzusetzen; so macht es uns ein ausnehmendes Vergnügen, wenn ein tiefer denkender und glücklicher forschender Kopf uns auf einmal den Gegenstand in einem hellen und faßlichen Lichte zeigt. Kein Künstler hat es so wie der Redner und Dichter in seiner Gewalt und durch Entdeckung oder Vortrag der Wahrheit, mit Lust und Vergnügen zu durchdringen.

Mich dünkt, daß man den Dichtern, die uns abstrakte oder speculative Wahrheiten, deren Entdeckung selbst dem Philosophen die größte Mühe macht, sehr einleuchtend vortragen, zu wenig Recht wiederfahren läßt. Nach meinen Begriffen ist Pope in seinem Versuch vom Menschen kein geringerer Dichter, als Homer in seinen mit Recht bewunderten Schilderungen der Menschen und der Sitten. Man muß bedenken, was für erstaunliche Schwierigkeit es hat, Wahrheiten von der Art, wie die tiefen philosophischen Speculationen über die sittliche Beschaffenheit der Welt sind, sich einfach, hell und höchst faßlich vorzustellen. Wir treffen ofte bey

Pope, Haller, Judenat, Horaz und andern Dichtern kurze Denksprüche, Lehren und Bilder an, die uns eine Menge Gedanken, die wir lange sehr unbestimmt, verworren, dunkel und schwankend gefaßt hatten, in einem überaus hellen Licht und in der höchsten Einfachheit darstellen, und die wir für bewundernswürdige Schilderungen der Wahrheit halten müssen. Daß sie als ästhetische Gegenstände weniger geschätzt werden, als poetische Schilderungen sichtbarer Gegenstände, kommt bloß daher, daß weniger Menschen im Stande sind, ihre Wahrheit einzusehen, als die Wahrheit dieser andern Schilderungen bekannterer Gegenstände.

Wahrscheinlichkeit.

(Schöne Künste.)

Das Wahre ist für die Vorstellungskraft, was das Gute für die Begehrungskraft ist. Wie wir nichts begehren können, als in so fern wir es für gut halten, so können wir auch in die Masse unsrer Vorstellungen nichts aufnehmen, als was wahr scheint. Darum ist Wahrscheinlichkeit in dem, was die Werke der Kunst uns vorstellen, eine wesentliche Eigenschaft. Es ist nicht genug, daß das, was der Künstler uns sagt, oder vorstellt, wahr, oder in der Natur vorhanden sey, wir müssen es auch für etwas wirkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten; denn sonst wenden wir gleich die Aufmerksamkeit davon ab, als von einem Gegenstand, den wir weder fassen, noch für wirklich halten können.

Darum soll die erste Sorge des Künstlers darauf gerichtet seyn, daß der Gegenstand, den er uns vorzeichnet, wahrscheinlich sey, daß wir ihn für etwas gedentbares, oder wirkliches halten. Diese Wahrscheinlichkeit ist im Grunde nichts anders, als die Möglichkeit, oder Gedentbarkeit der Sache. Es kann dem Künstler gleichgültig seyn, ob der Gegenstand, den er schildert, in der Natur wirklich vorhanden sey, oder nicht; ob das, was er erzählt wirklich geschehen sey, oder nicht. Es ist nicht seine Absicht uns von dem, was vorhanden, oder geschehen ist, zu unterrichten; sondern die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Ist das, was er uns vorstellt, nur gedentbar, nur möglich, so kann er unbekümmert seyn, ob es auch in der Natur irgendwo vorhanden sey. Ein paar Beispiele werden hinlänglich seyn, uns eines mühsamen Beweises, daß in den Künsten, das Mögliche,

liche, die Stelle des Wirklichen vertreten könne, zu überheben. Der unmittelbare Zweck des Künstlers ist allemal entweder die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Hierzu ist das Mögliche eben so schicklich, als das Wirkliche. Klopstock will uns einen sehr lebhaften Begriff von der Gemüthsblase geben, in der sich Baalphao, nach einem satanischen Traume befindet, und bedient sich dazu des Gleichnisses, eines in der Feldschlacht sterbenden Gottesläugners:

— — — Wie tief in der Feldschlacht

„Sterbend ein Gottesläugner sich wälzt; u. s. f.“ (*)

Hier ist es völlig gleichgültig, ob jemals ein solcher Fall wirklich vorgekommen sey, oder nicht; genug, daß das Bild gedenkbar und passend ist. Wäre nie ein Atheist in der Welt gewesen; oder wäre nie einer in diesen Umständen umgekommen, so dienet dennoch das Bild, da wir es uns lebhaft vorstellen können, um das Gegenbild mit großer Lebhaftigkeit darin zu erblicken. Zum Zweck des Dichters war Möglichkeit und Wirklichkeit völlig einerley. Eben so verhält es sich, wenn Empfindungen zu erwecken sind. Ob ein solcher Mann wie Homer den Ulysses schildert, in der Welt vorhanden sey, oder nicht; genug, daß wir uns ihn vorstellen können; die bloße Vorstellung ist hinlänglich, unsre Bewunderung zu erwecken. (*) Also können durch das bloß Mögliche Vorstellungskraft und Empfindung eben so lebhaft, als durch das Wirkliche gerührt werden. Das Erdichtete ist so gar ofte weit schicklicher, als das Wirkliche; denn ofte ist dieses wegen Mangel einiger Umstände, die darin verborzen bleiben, nicht gedenkbar. Es geschehen bisweilen Dinge, die unmöglich scheinen, da man seinen eigenen Augen nicht traut, wo eine Wirkung ohne Urfach scheint. Dergleichen Dinge, wenn sie auch noch so gewiß wären, nimbt die Vorstellungskraft ungern an. Darauf gründet sich die Vorschrift des Aristoteles, daß der Künstler ofte das erdichtete Wahrscheinliche, dem wirklich Wahren, aber Unwahrscheinlichen vorziehen soll.

Der Künstler hat demnach, ohne den mühsamen Untersuchungen, die der Philosoph und der Geschichtschreiber notwendig vornehmen müssen, wenn sie die Wahrheit finden wollen, nöthig zu haben, nur diese einfache Regel zu beobachten: daß alles was er vorstellt, in der Art, wie er vorstellt, wirklich gedenkbar sey. Er darf nur darauf Acht ha-

ben, daß in den Dingen, die er, als vorhanden vorstelle, nichts widersprechendes, und in dem, was er, als geschehen beschreibt, nichts ungegründetes vorkomme. Es ist aber nicht genug, daß die Sachen ihm selbst gedenkbar seyn, sie müssen es auch für die seyn, für die er arbeitet. Deswegen muß in der Darstellung der Sachen keine wesentliche Lücke bleiben. Man kann eine wirklich vorhandene, oder eine geschehene Sache, die man selbst gesehen hat, folglich nicht nur als möglich, sondern auch als wirklich begreift, so beschreiben, daß es andern unmöglich fällt, sie sich vorzustellen. Dieses geschieht, wenn man aus Unachtsamkeit in der Beschreibung, oder Erzählung einige wesentliche Dinge wegläßt, die man doch dabey gedacht hat; oder wenn die Worte und andere Zeichen, deren man sich bedient, etwas anderes ausdrücken, als wir haben ausdrücken wollen. Darum ist es notwendig, daß der Künstler, nachdem er sein Werk entworfen hat, es hernach mit kalter Ueberlegung betrachte, um zu entdecken, ob kein zur Fasslichkeit oder Glaubwürdigkeit nöthiger Umstand übergangen worden, und ob er jedes einzele wirklich so ausgedrückt habe, wie er es gedacht hat.

Man sollte denken, daß kein verständiger Mensch, und ein Künstler, muß doch notwendig ein solcher seyn, etwas vortragen, oder schildern werde, daß er selbst nicht begreift, oder das so, wie er es vorträgt, nicht begreiflich ist. Es scheint demnach ganz unnöthig zu seyn, dem Künstler weitausföhrlich von der Beobachtung des Wahrscheinlichen zu sagen, das so leicht zu beurtheilen ist. Da es aber auch dem verständigsten Künstler aus mehr, als einer Ursache begegnen kann, daß er unwahrscheinliche Dinge vorträgt, so scheint es uns wichtig genug, daß wir vier Hauptquellen dieses Fehlers anzeigen.

1. In der Hitze der Arbeit versäumet man gar ofte, gewisse Dinge zu bemerken, wodurch eine Sache unmöglich, oder unwahrscheinlich wird, und man glaubt etwas zu begreifen, das andere nicht annehmen können; weil ihnen Zweifel dagegen entstehen, die der Künstler in der Hitze der Einbildungskraft, übersehen hat. Wir finden beim Plautus gar ofte, daß Sklaven ihre Herren auf eine völlig unwahrscheinliche Art betrügen; und es ist uns unmöglich die Aufführung dieser Leute zu begreifen. Denn da es ihnen notwendig das Leben kosten müßte, wenn der Betrug an den Tag käme, dabey

(*) Wehns
IV. Ges.

(*) S.
Täuschung

aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, oder Vermuthung vorhanden ist, daß er verborgen bleiben könne, so läßt sich auch nicht denken, daß diese Leute sich so unbedonnen der augenscheinlichen Gefahr gegenwärtig oder gekreuzigt zu werden, bloß stellen sollten, wie doch wirklich geschieht. Der Dichter hatte schon einen außerordentlichen Fall, wodurch der Betrug verborgen bleiben sollte, sich vorgestellt, und die ganze Intrigue kam ihm so komisch und so sehr unterhaltend vor, daß er versäumt hat, die Ueberlegung zu machen, daß der Sklave ganz unnatürliche und unglaubliche Dinge thue. Kein Mensch wird so unsinnig seyn, einen andern, dessen Gewalt man unterworfen ist, auf das Ärgste zu beleidigen, in Hoffnung, daß ein Wetterstrahl ihn tödten werde, ehe er Zeit habe, die Beleidigung zu rächen. Und doch handeln die Sklaven in den Comödien des Plautus nicht selten so; und dadurch wird die ganze Verwicklung oft völlig unwahr. Eben so unwahrscheinlich ist es, daß jemand sich in eine gefährliche Unternehmung einlasse, der nur ein plötzlicher, höchst ungewöhnlicher Zufall, einen guten Ausgang geben könnte. Darum merkte Daubignac wol an, daß ein plötzlicher Tod durch einen Schlagfluß, oder Wetterstrahl, so möglich auch der Fall ist, ein schlechtes Mittel wäre, die Verwicklung des Drama aufzulösen. Aber in der Hitze der Arbeit denkt der Dichter nicht allemal an diese Bedenkllichkeiten. Eben so ist es gar nicht ungewöhnlich, daß Maler solche Fehler gegen die Perspektiv begehen, dadurch ihre Vorstellung völlig unmöglich wird. Sie haben in der Hitze der Arbeit vergessen, die Wahrheit der Zeichnung in Rücksicht auf die Perspektiv zu untersuchen. Deswegen ist kaltes Prüfen eines entworfenen Planes eine notwendige Sache.

2. Oft verwechselt man die Zeichen, wodurch man seine Gedanken ausdrückt, glaubt etwas auszudrücken, das man wirklich sehr klar und bestimmt denkt, und drückt doch etwas anders aus: Ich erinnere mich, daß einem sonst ganz verständigen Manne, bey einer im Frühjahr lang anhaltenden Dürre, die Worte entfielen: Wenn uns doch der Himmel bald mit einem warmen, trockenen Regen erfreuen wollte! Er dachte etwas Wirkliches und Wahres; sagte aber etwas Unmögliches und Ungeheimes. Dieses kann auch jedem Künstler in der Wärme der Empfindung begegnen. Darum ist es

nicht genug, daß unsre Gedanken, oder Vorstellungen der Wahrheit gemäß seyn; wir müssen auch versichert seyn, daß wir gerade das ausgedrückt haben, was wir dachten. Und der Künstler hat sorgfältig zu untersuchen, ob auch andre bey Betrachtung seines Werks das denken, oder empfinden werden, was er dabey gedacht und empfunden hat.

3. Der Künstler drückt nie alles aus, was er sich bey der Sache vorstellt. Geschiehet es, daß er etwas Wesentliches, oder etwas, wodurch die ganze Vorstellung begreiflich wird, wegläßt, so hat er etwas Wahres gedacht, und stellt uns etwas, das wir nicht annehmen, nicht für wahr halten können, vor. Oft wird eine ganze Handlung durch einen einzigen kleinen Umstand wahrscheinlich; wird dieser aus Versehen, weggelassen, so verwirren wir die ganze Erzählung davon, als etwas falsches. Darum muß der Künstler sorgfältig untersuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Wesentliches weggelassen habe. Was wir leicht von selbst zur Wahrscheinlichkeit hinzudenken können, kann er ohne Bedenken weglassen; aber wo ein nicht zu errathender Umstand, zur Glaubwürdigkeit der Sache nothwendig ist, da muß er ausdrücklich angeführt werden. Ein in den Sitten und in der Staatsverfassung der Römer unerfahrener Leser des Livius, oder Tacitus, wird manche wahrhafte Erzählung dieser Geschichtschreiber, als unglaublich verworfen. Diese Männer schrieben für Leser, denen das, was zur Glaubwürdigkeit solcher Erzählungen nothwendig ist, völlig bekannt war; darum hätten sie nicht nöthig, dieser Dinge zu erwähnen.

Dinge, die an sich, wenn man Zeit und Ort und andre Nebenumstände nicht in Betrachtung ziehen, unglaublich sind, werden ganz begreiflich, wenn man jene zufällige Dinge dabey vor Augen hat. Nun geht es nicht allemal an, dieser Dinge da, wo sie zur Glaubwürdigkeit nothwendig sind, zu erwähnen; und in diesem Falle müssen sie vorher, an einem schicklichen Orte ausdrücklich angeführt, oder doch durch Winke angedeutet werden. Ist etwas außerordentliches, das ein Mensch thut, aus den Umständen der Sache selbst unbegreiflich, so kann der Grund in etwas das Vorhergegangene ist, oder in dem ganz besondern und seltenen Charakter der Person liegen. In solchen Fällen muß man vorher, ehe der Sach' erwähnt wird, auf eine schick-

schiffliche Weise, das was zur Begreiflichkeit der Sache dienet, irgendwo einmischen, und so die Glaubwürdigkeit der Sache vorbereiten. In einem Trauerspiel retten sich zwei Personen durch Schwimmen aus einem Schiffbruch; die eine fragt die andere, ob sie auch ihre Schätze gerettet habe: ja; antwortet sie, da sie nur in Juwelen bestanden, so hab ich sie in Busen gesteckt. Durch Erwähnung der Juwelen wollte der Dichter die Rettung des Schatzes begreiflich machen. Aber er hätte dieses Umstandes eher, an einem schifflichem Orte und lieberhaurt auf eine natürliche Weise erwähnen sollen. Denn so, wie er es hier thut, ist die Sache völlig unnatürlich.

Wenn die Erzählung oder Vorstellung einer Handlung in völliger Wahrscheinlichkeit erscheinen soll, so muß man die Veranlassung, die Charaktere der Personen, das Interesse jeder derselben, und überhaupt alles, was als wirkende Ursach dabei seyn kann, genau kennen. Der epische Dichter kann uns gar leicht und schicklich von allen diesen Dingen unterrichten, aber dem dramatischen wird dieses ofte sehr schwer. Daher entstehen die wichtigsten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit. Es ist höchst anstößig, wenn Personen, die in wichtigen Angelegenheiten handeln, Neben in den Mund gelegt werden, die bloß für den Zuschauer dienen. Denn sie führen den offenbaresten Widerspruch mit sich; wir sollen einen Menschen für den Orestes, oder Agamemnon halten, und seine Neben vertrauen einen Schauspieler! Man lasse lieber den Zuschauer in einigem Zweifel über die Gründe und Ursachen dessen, was er sieht oder hört, als daß man auf eine so sehr unschickliche Weise, die Zweifel hebt. Man muß sich durch die Sorge wahrscheinlich zu seyn, nicht zu der größten Unwahrscheinlichkeit verleiten lassen. Der Dichter muß dem Zuschauer zutrauen, daß er verschiedenes von selbst einsehen und begreifen werde. Verschiedene dramatische Dichter beweisen darin eine so übertriebene Sorgfalt, daß sie gar oft, wenn eine neue Scene bevorsteht, auf die unnatürlichste Weise uns durch die handelnden Personen sagen lassen, wer der sey, der nun erscheinen wird.

4. Mangel an Erfahrung und Kenntniß der Welt, ist auch eine der Quellen des Unwahrscheinlichen. Eine bloß philosophische, oder psychologi-

sche Kenntniß des Menschen, ist nicht hinreichend Personen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer besondern Art zu denken und zu handeln, natürlich zu schildern. Keine Theorie ist dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit solchen Menschen gelangt man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat seine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; Wer sie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stuk unwahrscheinlich werden.

Wechselnoten.

(Musik.)

Dieses Wort ist eine Uebersetzung des italiänischen Ausdrucks *note cambiate* und bedeutet die Noten oder Töne, die den unregelmäßigen Durchgang machen, wovon an seinem Orte gesprochen werden. (*) Es scheint, man habe durch diesen Ausdruck anzeigen wollen, daß diese Töne des unregelmäßigen Durchganges mit andern verwechselt werden, oder die Stelle andrer Töne einnehmen. Man kann sie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne ansehen. Aber von den eigentlichen Vorhalten, denen wir den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, sind sie doch sehr verschieden. Denn die Wechselnoten müssen auf der Zeit des Takts, auf der sie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle sie gestanden haben, da die eigentlichen Vorhalte erst auf der folgenden Zeit aufgelöst werden. Denn können die Wechselnoten frey angeschlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher müssen geleyen haben; und endlich können die Wechselnoten sowohl auf guten, als schlechten Takzeiten vorkommen, da die Vorhalte nur an die gute Zeit allein gebunden sind.

Das Dissoniren der Wechselnoten wird bey der Bezifferung nicht angedeutet, und sie werden in dem begleitenden Generalbass nicht mitgelehrt. Ueber den Gebrauch der Wechselnoten und die dabei zu beobachtende Vorsichtigkeit, empfehlen wir den Lesern das 14 und 15 Capitel in Mairchaupters hohen Schule der Composition, nachzulesen, da wir kein Buch kennen, darin das, was von richtiger Behandlung der Dissonanzen zu beobachten ist, besser, als in diesem angezeigt und ausgeführt würde.

Werke des Geschmacks.

Werke der Kunst.

Aus den von uns angenommenen Begriffen über das Wesen und die Bestimmung der schönen Künste, muß auch der Begriff eines vollkommenen Werks der Kunst hergeleitet werden. Ein Werk also, das den Namen eines Werks der schönen Kunst behaupten soll, muß uns einen Gegenstand, der seiner Natur nach einen vortheilhaften Einfluß auf unsre Vorstellungskraft, oder auf unsre Neigungen hat, so darstellen, daß er einen lebhaften Eindruck auf uns mache. Demnach gehören zu einem Werke des Geschmacks zwey Dinge; eine Materie, oder ein Stoff von gewissen innern Werth, und eine lebhaftere Darstellung desselben. Der Stoff selbst liegt außer der Kunst; seine Darstellung aber ist ihre Wirkung: jener ist die Seele des Werks, diese macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, sondern die Darstellung des Stoffs, ist das eigentliche Werk der Kunst. Durch die Wahl des Stoffs zeigt sich der Künstler als einen verständigen und rechtschaffenen Mann, durch seine Darstellung, als einen Künstler. Bey Beurtheilung eines Werks der Kunst, müssen wir also zuerst auf den Stoff, und hernach auf seine Darstellung sehen. Dieser Artikel hat die Festsetzung der allgemeinen Grundsätze, nach welchen ein Werk in Ansehung dieser beyden Punkte zu beurtheilen ist, zur Absicht.

1. Hier ist also zuerst die Frage, wie der Stoff, den der Künstler zu bearbeiten sich vornimmt, müsse beschaffen seyn. Nach unsern Grundsätzen muß er einen vortheilhaften Einfluß auf die Vorstellungskraft, oder auf die Neigungen haben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn er unser Wohlgefallen, an Vollkommenheit, Schönheit und Güte befördert, oder nährt und unterhält. Hat der Stoff schon in seiner Natur, ehe die Kunst ihn bearbeitet, diese Kraft, so hat er die Wahrheit, oder Realität, die bey jedem Werke der Kunst muß zum Grund gelegt werden. (*) Wählt der Künstler einen Gegenstand, der keine von diesen Kräften hat; stellt er das nicht Vollkommene, nicht Schöne, nicht Gute, als vollkommen, schön und gut vor; so ist er ein Sophist; sein Werk wird ein Hirnspinnst, ein Körper von Nebel, der nur die äußere Form eines wahrhaften Werks von Geschmak hat. Anstatt unsre Neigung zum Vollkommenen, Schönen und

Zweyter Theil.

Guten zu nähren und zu bestärken, ziehet es dar-
auf ab, uns leichtsinnig zu machen, und uns dahin zu bringen, daß wir uns an dem Schein begnügen. Wie die alten Philosophen aus der Schule der Kritiker durch ihre subtilen Vernunftschlüsse, ihre Schüler nicht zu gründlichen Forscheru der Wahrheit, sondern zu Zänkern machten; so macht ein solcher Künstler die Liebhaber, für die er arbeitet, zu eingebildeten, windigen Virtuosen, die nie auf das Innere der Sachen sehen, wenn nur das Aeußere da ist.

Es ist um so viel wichtiger, daß der Künstler die wahre Realität seines Gegenstandes mit Ernst suche, da der Schaden, der aus der frevelhaften Anwendung der Kunst entsteht, höchst wichtig ist. Ein Volk, das durch sophistische Künstler verleitet worden, sich an dem Schein zu begnügen, verliert eben dadurch den glüklichen Hap nach der Realität, den die schönen Künste vermehren sollten. Ein angenehmer Schwärzer wird für einen Lehrer des Volks, ein artiger Narr oder Bösewicht, wird für einen Mann von Verdienst angesehen. Wären die Werke des Geschmacks der ehemaligen Künstler in Sybaris bis auf uns gekommen; so würden wir vermuthlich darin den Grund finden, warum ein Koch, oder eine Puzmacherin bey diesem Volk höher geschätzt worden, als ein Philosoph. Ich kenne keine freysinnigere, verächtlichere Geschöpfe, als gewisse Kunstliebhaber sind, die mit Entzücken von Werken des Geschmacks sprechen, die nichts als Kunst sind; die ein Gemälde von Lezuers, bloß wegen der Kunst, den unselblichen Werken eines Raphaels vorziehen. Sie sind Virtuosen, wie jener Narr bey Liscov durch seine Abhandlung über eine gefrorne Fensterscheibe sich als einen Philosophen gezeiget hat. Also wird die Kunst allein, wenn sie in der Wahl des Stoffs von Vernunft verlassen ist, höchst schädlich; weil sie Wohlgefallen an eiteln und unnützen Gegenständen erwekt.

Es ist eine eitle Vertheidigung solcher Kunstwerke, daß man sagt, sie dienen zum Vergnügen und zu angenehmen Zeitvertreib. Der Grund hätte seine Richtigkeit, wenn dieser angenehme Zeitvertreib nicht eben so gut durch Werke von wahrem Stoff, könnte erreicht werden. Darin besteht eben die Wichtigkeit der Kunst, daß sie uns an nützlichen Dingen Vergnügen finden läßt. Wer unsre Meinung über den Werth der Kunstwerke von schimärr-

Litt ttt

schein

läßt sich nicht durch Regeln festsetzen. Wie man von einem Kleide als notwendige Eigenschaften fordern kann, daß es die Theile, die einer Bedekung bedürfen, bedecke, daß es commodesey, und gut sitze, übrigens aber keine Art der Kleidung, die diese Eigenschaften hat, verwerflich ist, sie sey französisch, englisch oder polnisch; so muß man es auch mit den Werken des Geschmacks halten. Ein Gemälde kann in seiner Art vollkommen seyn, ob es in Wasserfarben oder mit Oelfarben gemahlt sey, und eine Ode kann eine hebräische oder griechische Form haben, und in der einen so gut als in der andern fürtrefflich seyn.

Wiederholung.

(Redende Kü. Nr.)

Eine Figur der Rede, die darin besteht, daß in einem Satz ein Wort, oder ein Gedanken des größern Nachdrucks halber wiederholt wird. Wir müssen, sagt Cicero, die Sache mit diesem Mann durch Krieg ausmachen; ja durch Krieg, und zwar ohne Verzug. (†) Diese Wiederholung hat hier die Wirkung einer zuversichtlichen Behauptung; als wenn der Redner dadurch einen Einwurf bloß durch nochmalige Behauptung, widerlegt hätte. Die wenigen Worte sagen eben so viel, als diese. Durch Krieg — Ich überleile mich nicht; ich weiß was ich sage; so hitzig es scheinen möchte, es bleibt uns kein andrer Mittel übrig.

In starken Leidenschaften, wo man mit Heftigkeit etwas wünschet, oder verabscheuet, ist die Wiederholung sehr natürlich. Weg, weg damit! ist eine sehr gewöhnliche Formel derer, die etwas lebhaft verabscheuen. Von ausnehmenden Nachdruck ist die Wiederholung in folgender Erzählung von der Nothe:

Ultima restabat, quam toto corpore mater,

Tota veste tegens: unam minimamque relinque;

De multis minimam posco, clamavit et hæc.

Wenn in dem Vortrag bey der Wiederholung auch die Stimme stärker, oder affektreicher wird, so kann sie große Wirkung thun.

(†) Cum hoc P. C. bello, bello inquam decertandum est; idque confeliam. Philip. V. 32. 1791. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

(††) Rerum repetitio et congregatio, quæ græce *ἀνακαταλipsis*, a quibusdam latinorum *enumeratio*, et memo-

Über eben deswegen muß diese Figur sehr sparsam und nur da gebraucht werden, wo der Affekt am höchsten gestiegen ist.

Es giebt noch andere Arten der Wiederholung, die auch andre Wirkung thun; sie scheinen uns aber nicht wichtig genug, daß wir sie hier anzeigen sollten. (*)

Summarische Wiederholung.

(Voredsamkeit.)

Ist das, was die griechischen Lehrer der Redner *ἀνακαταλipsis* nannten, und was auch im Lateinischen Recapitulatio heißt, nämlich; eine beyem Beschluß der Rede vorkommende kurze Wiederholung dessen, was in der Abhandlung vollständig ausgeführt worden. Quintilian beschreibt die Sache nach seiner Art, kurz und bündig. „Eine Wiederholung und Zusammenhäufung der abgehandelten Sachen, die das vorhergehende wieder ins Gedächtnis bringt, und den Inhalt der Rede im Ganzen darstellt, und wodurch das, was einzeln nicht hinlänglich gewürkt hat, ist zusammengefaßt, seine Wirkung thut. (††) Diese summarische Wiederholung ist ein höchst schwaches, aber sehr wichtiges Stück des Beschlusses. Man muß nicht nur das, was weitläufig ausgeführt worden, in seinen wesentlichen Theilen kurz zusammenfassen; sondern den Sachen auch eine neue Wendung und größere Lebhaftigkeit geben, damit es nicht scheine, als wenn man das Gelayte noch einmal, so wie es schon gesagt worden, wiederholen wolle; welches langweilig und verdrüsslich seyn würde.

Bei dieser Wiederholung muß der Redner weder sich in eine neue Erzählung, oder Beschreibung, noch in einen neuen Beweis einklassen, sondern voraussetzen, daß der Zuhörer das vorhergehende hinlänglich gefaßt habe, und nun alles mit einem einzigen Blick, und aus einem neuen Gesichtspunkt, wieder übersehen wolle. Darum berührt er bey dieser Wiederholung nur das Wesentlichste, mit großer Kürze, in dem zuversichtlichsten Ton und mit voller Wärme des Ausdrucks. Dieses erfordert gerade den stärksten Redner, denn es ist viel leichter

Et ita est 2

einen

riam judicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam si per singula minus moverat, turba valet. Inst. L. VI. c. 1.

(*) G.
Quint.
Inst. L.
IX. c. 3. 5.
28 seq.

einen Beweis methodisch zu führen, oder eine umständliche Erzählung zu machen, als das kräftigste davon in wenig Worten zusammen zu fassen. Quintilian führet die Peroration, oder den Beschluß der letzten Rede des Cicero gegen den Verres zum Muster einer vollkommenen summarischen Wiederholung an: sie ist in der That höchst pathetisch. Jungen Rednern ist eine ganz besondere Übung in diesem Theile der Kunst zu empfehlen. Sie können die Reden des Demosthenes und Cicero dazu nehmen, und versuchen, den darin abgehandelten Materien, durch summarischer Wiederholung, neue Kraft zu geben. Sie müssen dabey voraussetzen, daß die Zuhörer durch die Abhandlung hinlänglich überzeugt, oder gerührt seyen, und bedenken, daß es nun darum zu thun sey, dieser Ueberzeugung oder Nährung den letzten Nachdruck, und das wahre Leben zu geben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn sie selbst in volles Feuer der Empfindung gesetzt sind. Denn im Grund ist dieser Theil der Rede nichts anders, als eine sehr schnelle und lebhafte Aeußerung dessen, was man izt, nachdem der Redner das seinige gethan hat, fühlt.

Wiederlegung.

(*Refutatio*.)

Man wiederlegt einen andern, wenn man die Falschheit dessen, was er gesagt, oder behauptet hat, zeigt. Eigentlich ist jeder Beweis, und jede Vertheidigung eine Wiederlegung. Wir betrachten aber hier die Sache nicht in diesem allgemeinen Gesichtspunkte, noch ist unsre Absicht hier ausführlich zu zeigen, wie eine förmliche Vertheidigungsrede, beschaffen seyn müsse. Wir nehmen das Wort in dem eigentlichen Sinn, und sprechen von der Wiederlegung, als einem besondern Theil einer Rede, der gegen einen besondern Theil einer andern Rede gerichtet ist. Diese Bedeutung geben die Lehrer der Redner dem Worte. (+) Es wird durchgehends für schwerer gehalten, etwas zu wiederlegen, als einen Satz, gerade zu zu beweisen. Quintilian sagt, es sey eben so viel leichter, einen anzuklagen, denn

zu vertheidigen, als es leichter ist zu verurtheilen, denn zu heilen. Wir haben bereits anderswo (*) bemerkt, daß es sehr leicht sey, die Menschen von etwas zu überreden, wenn sie gänzlich unpartheyisch, oder uneingenommen sind. Bey der Wiederlegung wird immer vorausgesetzt, daß man schon ein Vorurtheil gegen sich habe. Dieses muß durch die Wiederlegung völlig zertrümmert werden, ehe der Zweck der Wiederlegung kann erreicht werden.

Es ist aber unsere Absicht hier gar nicht, den sophistischen Rednern zu zeigen, wie eine wirkliche Wahrheit könne verdächtig gemacht, oder so verdrängt werden, daß der Beyfall, den andre ihr gegeben, ihr genommen werde. Nichts macht einen Redner bey Verständigen verächtlicher, als wenn er offensbaren Wahrheiten falsche Vernunftschlüsse entgegen setzt, oder sie durch ein schimmerndes Wortgepräng verdächtig zu machen sucht. Wir setzen voraus, daß bloß der Irrthum wiederlegt, und daß ungegründete Vorurtheile soll gehoben werden.

Cicero sezt drey Arten der Wiederlegung. 1. Entweder, sagt er, verwirft man das Fundament, worauf der zu wiederlegende Satz gegründet ist; 2. oder man zeigt, daß das was daraus geschlossen worden, nicht daraus folge; 3. oder man sezt dem Vorgeben, oder dem Satz etwas entgegen, das noch mehr oder doch eben so viel Schein hat. Hierauf merkt er an, daß ofte der Scherz ungemein viel zur Wiederlegung beitrage. (†)

Die beyden ersten Fälle der Wiederlegung haben statt, wenn das, was man wiederlegen will, den wirklichen Schein der Wahrheit, oder einen scheinbaren Beweis für sich hat. In diesem Fall ist entweder das Fundament, worauf der vermeinte Beweis sich gründet, oder der Schluß, der daraus gezogen wird, unrichtig; folglich muß die Wiederlegung auf eine der zwey ersten Arten geschehen. Ist aber das, was man wiederlegen soll, ein bloßes Vorgeben, eine Behauptung, die durch keinen Beweis unterstützt ist; so kann es auch nicht wohl anders, als auf die dritte Art wiederlegt werden. So wiederlegt Hektor den Polydamas, der wegen eines

(+) *Refutatio dupliciter accipi potest. Nam et pars defensoris tota est posita in refutatione: et quia dista sunt ex diverso, debent utrimque dissolvi: et hac est propria, cui in causis quartus assignatur locus.* Quint. Inst. L. V. c. 13.

(†) *Refutandum - aut iis quæ comprobandi ejus causa*

sumuntur reprehendendis; aut demonstranda: quæ concludere illi velint non effici ex propositis; nec esse consequens; aut asserendum in contrariam partem quod sit aut gravius, aut æque grave. — Vehementer suspectus locus, et facietur. In Orat.

(*) II. XII.
vs. 243.

(*) S.
Macht-
spruch.

eines bösen Zeichens die Fortsetzung des Streits ab-
rathet, durch zwei Worte: Das beste Zeichen für
uns ist, daß wir für das Vaterland streiten. (*)
Zu dieser Art der Wiederlegung sind die Mächts-
sprüche fälschlich; (*) die mehr wirken, als weit-
läufige Gegenbeispiele. Was Cicero von der guten
Wirkung des Scherzes anmerkt, bezieht sich haupt-
sächlich auf diese Art der Wiederlegung. Denn
wenn man eine Meinung lächerlich machen kann,
so getraut sich nicht leicht jemand, ihr beizupflich-
ten. Als ein gutes Beispiel hiervon kann die Ant-
wort angeführt werden, die Hannibal dem Cisko
gegeben, der eine fürchterliche Beschreibung von
dem römischen Heer gemacht hatte. „Das ist frey-
lich merkwürdig, sagte der Heerführer; aber das
sonderbareste dabey ist dieses, daß unter so viel tau-
send Römern keiner Cisko heisst!“ Freylich macht
der Spott oder Scherz allein keine Wiederlegung,
und muß auch nirgend gebraucht werden, als wo
völlig ungegründete zugleich ungereimte Meinun-
gen, oder Behauptungen, die schädliche Wirkun-
gen haben könnten, abzuweisen sind.

Bei jeder Wiederlegung hat man sorgfältig zu
bedenken, worauf eigentlich die Wahrscheinlichkeit,
oder Glaubwürdigkeit dessen, was man wiederlegen
will, beruhe. Denn dieses ist der eigentliche Punkt,
worauf es bey der Wiederlegung ankommt. Man
ist geneigt etwas falsches für wahr, oder etwas un-
wichtiges für wichtig zu halten, entweder; weil
scheinbare Gründe dafür vorhanden sind; oder weil
die Sache mit unsern Vorurtheilen, oder Neigun-
gen übereinstimmt; oder endlich, weil man für die
Person, die die Sache behauptet, eingenommen ist.
Hat man entdeckt, aus welcher dieser drey Quellen
die Glaubwürdigkeit entspringt; so weiß man auch
wogegen man bey der Wiederlegung zu arbeiten hat.

Wiederschein.

(Mahlern.)

Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem
allgemeinen eine Scene erleuchtenden Lichte, wie
das Sonnenlicht, oder das Tageslicht ist, sondern
von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden
Körpers, verursacht wird. Wer das, was wir
von dem Lichte überhaupt angemerkt haben, (*) ge-
faßt hat, weiß, daß die Farben der Körper nichts
andere sind, als das von ihnen zurückprallende Licht,
das in unserm Auge das Gefühl ihrer Farben verur-

(*) Im
Art. Licht.

sachet. Man kann die Farb eines Körpers so helle
seyn, daß sie nicht bloß auf unser Aug, sondern auch
auf die Farbe der nahe gelegenen Körper ihre Wür-
kung thut, und diese in etwas verändert.

Man kann nämlich jede helle Farbe als ein Licht
ansehen, das auf andere, ohnedem schon sichtbare
Körper fällt, und auf deren Farben mehr oder weniger
Einfluß hat. Dasselbige Kleid, verändert seine Farb
um etwas, wenn die Wände des Zimmers, darin
wir sind, sehr weiß, oder sehr gelb, oder sehr roth
sind; weil die helle Farbe der Wand als ein Licht
auf das Kleid fällt, und also nothwendig eine Ver-
änderung darauf verursacht.

Wenn also Gegenstände von mancherley Farben
neben einander liegen, so bekommt jeder nicht bloß
das allgemeine Licht des Tages, oder der Sonne, das
auf alle zugleich fällt, sondern einige empfangen auch
das besondere Licht der Farben, der neben ihm liegen-
den Körper, oder Widerscheine. Deswegen ist die
Kenntnis der Widerscheine ein wichtiger Theil der
Theorie des Mahlers. Zwar möchte mancher denken,
der Mahler, der nach der Natur mahlt, und seiner
Kunst gewiß ist, hätte keine Theorie des Lichts und
des Widerscheines nöthig; er dürfte nur mahlen,
was er sieht. Aber die Sache verhält sich ganz an-
ders. Wenn wir den Landschaftsmahler ausnehmen,
so wird kein Gegenstand gerade so gemahlt, wie
der Zufall in der Natur ihn den Augen des Mah-
lers darstellt. Er wählt Stellung, Anordnung,
Einfallen des Lichts, und auch die Dinge, die als
Nebensachen zu Hebung der Hauptgegenstände, ins
Gemählde kommen. Je richtiger seine Kenntnis
des Widerscheines ist, je besser wählt er jeden Um-
stand zur Verschönerung des Colorits. Auch da,
wo der Künstler sich ganz an die Natur hält, kann
er ohne theoretische Kenntnis des Lichts, und der
Widerscheine nicht einmal alles, was zur Farbe
der Körper gehört, sehen; wenigstens bemerkt er
es nicht so, daß er im Stande wäre die Natur
genau nachzumachen. Also ist schon zu völlig ge-
nauer Beurtheilung der Farben, die man in der
Natur vor sich sieht, eine Kenntnis des Lichts
und der Widerscheine nothwendig. Sehr richtig
hat Cicero bemerkt, daß die Mahler in den Schat-
ten und in den hervorstehenden Theilen der Körper
vielmehr sehen, als andere. (*) Da es aber unnö-
thig ist, die Wichtigkeit der Lehre von den Widers-

(*) Quam
multa vi-
dent picto-
res in um-
bris et in
eminentia,
quæ nos
non viden-
mus?
Quæst.
Acad. L.
IV.

scheinen weitläufig zu beweisen, so gehen wir, ohne uns länger hiebei aufzuhalten, zur Sache selbst.

Der Grundbegriff zur Theorie des Widerscheitens ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farb, als ein Licht anzusehen sey, daß seine Farbe gegen alle Seiten verbreitet. Nun muß aber alles, was zur Theorie der Kunst von dem Licht überhaupt angemerkt worden ist, auf jeden hellen Gegenstand zur Kenntnis der Widerscheine besonders angewendet werden. Da kommt nun hauptsächlich die Stärke des widerscheinenden Lichtes, und seine Wirkung auf die Farben der Körper, darauf es fällt, in Betrachtung.

Eigentlich und die Sache mit mathematischer Genauigkeit betrachtet, verbreitet jeder sichtbar gefärbte Körper sein Licht, das ist, seine Farbe, auf alle um und neben ihm stehende Gegenstände, so wie ein angezündetes wirkliches Licht alles umstehende erleuchtet: aber die Wirkung des Widerscheines ist nur unter gewissen Umständen merklich. Dieses muß aus der allgemeinen Theorie des Lichts beurtheilt werden. Die Erleuchtung eines Körpers ist um so viel größer, 1. je heller und brennender das Licht an sich selbst ist; 2. je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenstand liegt, und 3. je gerader es auf seine Fläche fällt. Dieses ist aus der Theorie des Lichts überhaupt bekannt. (*) Hieszu kommt 4. bei dem Widerschein, als einem zweyten Lichte, noch die Beleuchtung des Gegenstandes von dem Hauptlicht in Betrachtung. Denn je heller das Hauptlicht auf einer Stelle ist, je schwächer ist dafelbst die Wirkung des Widerscheines. Das Licht einer angezündeten Kerze, das bey Nacht große Wirkung thut, ist beim hellen Tag von keiner Wirkung. Ueberhaupt muß in Ansehung dieses vierten Punktes festgesetzt werden, daß das widerscheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einfluß hat, die merklich dunkler sind, als dieses widerscheinende Licht selbst.

Diese vier Punkte sind die wahren Grundsätze, aus denen der Mahler abnehmen kann, wo der Einfluß der Widerscheine merklich werde. Eine genaue mathematische Ausführung der Sache würde ein eigenes Werk erfordern, und ein solches Werk fehlet noch zur Vollständigkeit der Theorie der Malerey. Wir wollen also nur zur Probe einige Hauptfälle, wo jene Grundsätze können angewendet werden, anführen.

Aus dem vierten Punkte folgt überhaupt, daß die Widerscheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich seyn können. Zwar nimmt jeder helle Körper, von einem nahe an ihm liegenden merklich helleren, etwas Licht an; aber der Unterschied der Helle zwischen dem Widerscheinenden, und dem schon vorher vorhandenen Lichte muß schon sehr beträchtlich seyn, wenn die Wirkung des Widerscheines in die Augen fallen soll. Je dunkler also die Schatten sind, je merklicher ist auch der Einfluß der Widerscheine. Sie sind also das Mittel den Schatten einige Klarheit und Ähnlichkeit zu geben. Ohne sie würden die ganzen Schatten schwarz, und die halben Schatten kalt und matt seyn.

Daher muß der Mahler sorgfältig seyn, die Anordnung so zu machen, daß die dunkeln Stellen des Gemäldes natürlicher Weise durch Widerscheine belebt werden können. Dieses ist einer der wichtigsten Punkte der Kunst des Malens, der allein umständlich ausgeführt zu werden verdient.

Nach dieser allgemeinen Bemerkung, wo die Widerscheine den besten Dienst leisten, muß nun die besondere Theorie derselben aus den drei ersten Punkten, als den eigentlichen Grundsätzen dieser Lehre, hergeleitet werden. Wir wollen nur einiges davon zum Beyspiel, wie man zu dieser Theorie gelangen kann, anführen.

Aus dem ersten Punkte folgt, daß die hellsten Farben, nämlich die, darin das meiste Weiß gemischt ist, die stärksten Widerscheine geben, weil das weiße Licht das stärkste ist. Es versteht sich aber von selbst, daß auch die Größe der hellen Masse zur Stärke der Widerscheine in Betrachtung kommen müsse. Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so setzen, daß er durch seinen Schein die dunkeln Schatten durch Widerscheine beleuchte. Wer nur einigermaßen mit der Ausübung der Kunst bekannt ist, begreift leicht, was für Schwierigkeiten dieses in der natürlichen Anordnung der Gemälde verursacht. Denn eben diese hellen Stellen verbreiten auch ihre Widerscheine auf halbdunkle, auf die sie leicht zu starken Einfluß haben können.

Aus dem zweyten Punkte muß die Entfernung des hellen Gegenstandes vom dem dunkeln, das den Einfluß der Widerscheine gemessen soll, bestimmt

(*) S.
Licht.

stimmt werden. Was dem Hellen an Stärke fehlet, kann durch die Nähe ersetzt werden. Eine mittelmäßig helle Stelle, nahe an einer dunkeln, wie z. B. eine helle Stelle auf der Schulter, gegen den Schatten am Halse, kann schon hinlängliche Widerscheine geben.

Der dritte Punkt muß ebenfalls zu Vermehrung oder Verminderung der Widerscheine in Betrachtung gezogen werden. War die helle Stelle zu stark, oder zu schwach, als zur Beleuchtung der Schatten erfordert wird, und der Mahler könnte sich nicht anders helfen, so müßte er die Schwächung durch schiefen Einfallungswinkel der Widerscheine bewirken; die Verstärkung aber durch gerades Einfallen derselben.

Also stehen dem Mahler allemal drey Mittel, seine Schatten durch Widerscheine zu beleben, zu Dienste; und von seiner Beurtheilung hängt es ab, welches davon er in jedem besondern Fall wählen soll. Es giebt Fälle, wo genaue und mit mancherley Betrachtungen verbundene Ueberlegung nöthig ist, um das Beste zu wählen. Wer diese Theorie hinlänglich erläutern wollte, müßte die mannigfaltigen Anwendungen dieser Mittel an wirklich vorhandenen Beyspielen erläutern; welches aber ohne große Weitläufigkeit nicht geschehen könnte. Wer sich die Mühe giebt, die Werke der größten Coloristen genau zu prüfen, wird fast allemal die Gründe entdecken, warum Licht und Schatten, Helles und Dunkles, nebst den eigenthümlichen Farben, so wie er es sieht, und nicht anders von dem Mahler gewählt worden.

Nach der Stärke des widerscheinenden Lichtes kommt sein Einfluß auf die Farben in Betrachtung. Jedes widerscheinende Licht hat seine Farbe, die sich mit der eigenthümlichen Farbe des von dem Hauptlicht erleuchteten Körpers vermischt, so daß z. B. der von einem blauen Körper auf einen gelben fallende Widerschein, eine grünlliche Farbe verursacht, und so auch in andern Fällen. Besonderer daher entstehender Erscheinungen haben wir bereits an einem andern Ort erwähnt (*). Da

(*) S. Schatten gegen das Ende des Artikels.

man bey dem Mahler eine gute Kenntniß der durch Mischung zweyer Farben entstehenden Veränderungen voraussetzt, so ist in der Theorie über diesen Punkt wenig zu erinnern.

Verschiedene scharfsinnige Bemerkungen über die Widerscheine hat auch da Vinci gemacht (*), auf die wir den Künstler verweisen.

(*) *Traité de peinture* im LXXV u. den folgenden Cap.

Eine besondere Art des Widerscheines ist die Abbildung einiger Gegenstände im Wasser, die in Landschaften ofte so angenehme Wirkung thut. Wenn der Mahler bloß nach der Natur arbeitet, so zeigt ihm diese, welche Sachen er im Wasser, als widerscheinend zu malen hat. Arbeitet er aber aus Erfindung, so muß er sich genau an Regeln binden, die die mathematische Kenntniß des von Spiegeln zurückgeworfenen Lichts, an die Hand giebt. Die Lage des Auges kommt hier vor allen Dingen in Betrachtung. Ist diese genau bestimmt, so kann der Mahler allemal nach den Regeln der Optik leicht bestimmen, welche Gegenstände im Wasser sichtbar werden müssen, und wo jeder Punkt des wahren Gegenstandes im Wasser sich zeigen wird; denn dieses läßt sich mathematisch bestimmen. In dessen wird diese Materie von den Lehrern der Perspectiv insgemein übergangen, ob sie gleich eine besondere Ausführung verdiente. Lairesse giebt dem Mahler, dem die Theorie dieser Sache fehlet, ein mechanisches Mittel an, sich zu helfen. Manlich man setzet auf einen Tisch, der die Fläche der zu malenden Landschaft vorstellt, ein Becken voll Wasser und hinter demselben in der verhältnismäßigen Höhe und Entfernung, werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden u. dgl. die man zu malen hat, hingesezt. Sieht also den Mahler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Wasserbecken, so kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenständen durch den Widerschein sichtbar wird.

Das widerscheinende Bild ist um so viel heller, je weniger Licht auf das Wasser fällt, und um so viel dunkler, je heller das Wasser erleuchtet wird. Auf Wasser, das ganz im dunkeln steht, sind die widerscheinenden Bilder beynahe so hell, als die Urbilder selbst.

Aber diese ganze Materie verdiente genauer und umständlicher abgehandelt zu werden, als es hier geschehen kann.

Wiz.

Das Wort bedeutet ursprünglich überhaupt, was man im allgemeinen Sinn Verstand, oder einen guten Kopf nennt, und ehemals nannte man einen Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes, einen witzigen Menschen. Gegenwärtig hat es einen etwas eingeschränkten Sinn, und man stellt sich jetzt, wenigstens in der gelehrten Sprache, den Wiz als eine besondere Gabe des Geistes vor, die vornehmlich in der Fertigkeit besteht, die mancherley Beziehungen und Verhältnisse eines Gegenstandes gegen andere schnell einzusehen und lebhaft zu fühlen. Doch scheint diese Erklärung den Begriff nicht bestimmt und vollständig genug auszudrücken. Da es aber hier nicht um eine psychologische Zergliederung des Wizes zu thun ist, so begnügen wir uns den Wiz vornehmlich in Rücksicht seines Einflusses auf die Werke des Geschmacks zu betrachten.

Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Wizes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen witzigen Kopf nennet, in seinen Vorstellungen mehr von einer lebhaften Phantasie, als von Verstand im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Wortes, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwickeltes Denken zielt, so scheint der Wiz auf sinnliche, aber lebhafte sehr klare Vorstellungen zu lenken. Der Verstand zergliedert und betrachtet jeden Begriff, jede Vorstellung nach dem Einzelnen, das darin ist, und findet seine Befriedigung in vollständiger Zergliederung; der Wiz aber faßt den Begriff gern im Ganzen, mit sinnlicher Klarheit und bestrebt sich, ihn lebhaft zu fühlen: darum verfährt er schnell, da der Verstand langsamer geht. Die lebhafte Einbildungskraft des witzigen Kopfes erweckt bei jedem Begriff eine Menge anderer Vorstellungen; die nach den Gesetzen der Einbildungskraft einige Beziehung darauf haben. Ähnlichkeit, Contrast und jede andere, innere oder äußere Beziehung, bringt dem witzigen Kopf, indem er eine Vorstellung lebhaft empfindet, jene andere damit verbundene, zugleich in die Phantasie. Dadurch wird die Lebhaftigkeit der Vorstellung erhöht; sie gefällt oder mißfällt dem witzigen Kopf mehr, als dem Menschen von Verstande.

Da die Einbildungskraft sich mehr mit dem äußerlichen Ansehen der Dinge, mit ihrer Form und Gestalt, als mit ihrer innern Beschaffenheit beschäftigt, so dringet der Wiz auch nicht tief in die Sachen hinein; der Schein befriediget ihn, wo der Verstand Wirklichkeit oder Realität sucht. Indessen kommt es auch hiebei auf den Grad des Scharfsinnes an, der mit dem Wiz verbunden ist. Fehlet sie ihm, so artet dieser in Ueberheit aus. Nichts ist verständigen Menschen ekelhafter und abgeschmackter, als die Aeußerungen einer lebhaften Einbildungskraft, die ganz von Beurtheilung verlassen ist.

Es scheint, daß die Hauptneigung des witzigen Kopfes darauf gehe, daß er sich mit dem, was die Dinge, die er sich vorstellt; gefallendes oder mißfallendes haben, beschäftige. Wie die Kinder mit dem Gelde spielen und keinen Unterschied zwischen gemünztem Gold und den so genannten Zahl- oder Rechenpfennigen machen, gerade so geht der Hang des Wizes auf das, was die Vorstellungen an sich ergzendes haben, ohne auf den anderweitigen Gebrauch derselben zu sehen. Eine Begebenheit, die sich auf Glück oder Unglück bezieht, und die andern ihrer Folge halber merkwürdig ist, rührt den witzigen Kopf mehr durch ihre Beschaffenheit, als durch ihre Folgen; er lacht bisweilen über das, was andern Thränen auspreist, und ärgert sich, wo andre sich freuen. An sich selbst betrachtet ist der Wiz leichtsinnig, indem er die Dinge nicht in ihren Folgen oder Wirkungen, sondern in ihren Beziehungen auf die Beschäftigung der Einbildungskraft, beurtheilt; er ist uneigennützig und ergzt sich an Dingen, die der nachdenkende Verstand für schädlich halten würde. Es ist daher nicht selten, daß bey Menschen von recht herrschenden Wiz, wenig Herz, das ist, wenig von den sonst gewöhnlichen Empfindungen ärztlicher Art, angetroffen wird.

Dieser starke Hang jedes Ding in dem, was es in seiner Beschaffenheit oder Form lustiges, gefälliges oder ergzendes hat, zu betrachten und zu genießen, macht den Wiz erfinderisch bei jeder Vorstellung, aus dem ganzen Vorrath der in der Einbildungskraft liegenden Begriffe, alles herbeizurufen, was zur Belebung der Hauptvorstellung dienet. Daher kommen die vielen Bilder, die mannigfaltigen Vergleichen, die Nebenbe-

griffe und seltenen Einfälle, in den Reden des witzigen Kopfes.

Es erhellet hieraus, daß der Witz eine der Grundlagen des zur Kunst nöthigen Genies sey. Denn da die lebhafteste Nährung der Einbildungskraft eine der notwendigsten Wirkungen der Werke des Geschmacks ist, der Witz aber gerade dahin zielt, so ist er eines der Hauptmittel einem Gegenstand, der an sich nicht Reizung genug hätte, ästhetische Kraft zu geben. Eine an sich unbedeutende Begebenheit, von einem witzigen Kopf erzählt, kann sehr unterhaltend werden. Der gemeinste Gedanken, die Schilderung des unerheblichsten Gegenstandes, gewinnt durch den Einfluß des Witzes einen Reiz, der ihn für Menschen von Geschmack höchst angenehm macht.

Wenn er aber in Werken des Geschmacks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharfsinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfsinn wird er leicht falsch, ausschweifend und so gar abgeschmackt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig, abentheuerlich, übertrieben und schädlich.

Man muß überhaupt die Aeußerungen des Witzes als ein Gewürz ansehen, und gerade den Gebrauch davon machen, der bey Zurichtung einer Mahlzeit von diesem gemacht wird. Ganz von Gewürze wird kein Gericht gemacht; doch etwa ein kleines Schälchen, mehr zur Wollust, als zur Nahrung, hingesezt. Aber jede zur Nahrung bestimmte Speise wird damit etwas erhöht; es sey denn, daß sie schon an sich hinlänglichen Reiz für den Geschmack habe. Gerade so verhält es sich mit dem Wize. Bloß witzig können kleinere zur Ergözung und zum Scherz gemachte Werke der Kunst seyn; aber in größern Werken, die schon eine höhere Bestimmung haben, muß er niemals herrschend seyn, sondern bloß der schon an sich wichtigen Materie einen etwas erhöhten Geschmack geben.

Zu viel Witz, auch da, wo sein mäßiger Gebrauch nöthig ist, ermüdet, unterdrückt die, den Geist und das Herz nährenden Kräfte, die schon in dem Stoff liegen, und macht, daß das, was nützlich seyn sollte, bloß angenehm wird. Ist er einmal im Reiche des Geschmacks herrschend geworden, so thut er eben die verderbliche Wirkung, die der unmäßige Gebrauch des Gewürzes in der Lebensart

Zweyter Theil.

der Wollüstlinge thut, die allen Geschmack an nährenden und gesunden Speisen verlieren, und deswegen in eine Weichlichkeit versinken, in der alle Stärke des Körpers verlohren geht. Verschwendung des Witzes zeigt allemal den Verfall des Geschmacks; und ein Volk das in Werken des Geschmacks sich vorzüglich nach Witz umsieht, ist schon so verdorben, daß die schönen Künste die heilsamste Wirkung, die man von ihnen zu erwarten hat, an ihm nicht mehr thun können. Die gründlichste Rede, darin ein solches Volk zu ernstlicher Ueberlegung dessen, was zu seinem wahren Interesse dienet, ermahnet würde, thäte weniger Wirkung, als ein witziger Einfall. Weit mehr richten die schönen Künste bey einem Volk aus, dessen Geschmack noch rauh und ungeläutert ist, als bey dem, dessen Geschmack durch übertriebenen Gebrauch des Witzes die Schwächung der Weichlichkeit erfahren hat. Darum sollten Kunststrichter, denen die Ausbreitung des wahren und gründlichen Geschmacks am Herzen liegt, auf nichts mehr wachen, als auf die Hintertreibung des Mißbrauchs, der indgemein von dem Wize gemacht wird, so bald die schönen Künste bis zu einer gewissen Verfeinerung getrieben worden.

Da der Witz eigentlich dazu dienet, daß gewisse Vorstellungen, die in ihrer wesentlichen Beschaffenheit die Aufmerksamkeit nicht genug reizen, dadurch Leben und ästhetische Kraft bekommen; so versteht es sich von selbst, daß sein Gebrauch bey Gegenständen, die an sich Lebhaftigkeit und Reizung genug haben, überflüssig, auch wol gar schädlich sey. Wie er einen gemeinen Gedanken erhebt, so bezieht er einem starken und wichtigen etwas von seiner Kraft, indem er die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen auf etwas Zufälliges lenket. Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheit zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische, oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Witz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu bloß unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiel und zu der spottenden Satyre ist, so übel war er in dem Trauerspiel und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidigt er den guten Geschmack, wo das Herz bloß empfinden, oder der Verstand bloß erkennen und beurtheilen will.

uuu uuu

Wolfgang.

W o l f l a n g .

(Redende Künste.)

Es ist schon an mehreren Stellen dieses Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrücklicher empfindet, als das Gesicht; daß angenehme und niedrige Töne stärker auf uns wirken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verliert einen großen Theil ihrer Kraft, wenn sie nicht wenigstens mit einer gewissen Leichtigkeit fließt, und sie wird sehr unangenehm und niedrig, wenn sie alles Wolklanges beraubt ist. Wo das Ohr sich beleidigt fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann, angenehme, so gar wichtige Sachen sagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruck geschieht, damit dem Gehör, das gar sehr empfindlich ist, beschwerlich fallen (*). Der Wolklang räume nicht nur jeden Anstoß des Gehörs, der die Aufmerksamkeit auf den Sinn der Rede stören würde, aus dem Wege, sondern verursacht, daß man die Rede mit Lust hört, und daß die empfindsame Lage des Gemüthes, die den Eindruck sehr befördert, unterstützt und verstärkt wird. Dieses haben wir bereits an andern Stellen dieses Werks außer Zweifel gesetzt. (*)

(*) S.
Klang,
Ton,
Rhyth-
mus Mes-
surisch.

Der Wolklang ist demnach in Werken des Geschmacks nicht bloß als eine Annehmlichkeit, sondern als ein zur Unterstützung der in der Rede liegenden Kraft anzusehen. Es ist bekannt genug, daß Vorstellungen und Gedanken von mäßiger Kraft durch einen höchstwolfklingenden Ton, besonders durch ein gutes Spitzenmaaß, sehr große Nährung hervorbringen können. Wenn Haller sagt:

O selig! wenn dein gut Geschick
Bewahrt vor großem Ruhm und Glück,
Der, was die Welt erhebt, verläßt.

so macht der Wolklang des Ausdrucks, daß die Gedanken desto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtnis bleiben; daß der, der dieselben Gedanken

schon oft mag gehört, oder selbst gehabt haben, ohne sonderlich davon gerührt zu werden, ist ihre volle Kraft empfindet. Mancher Vers des Homers, dessen Inhalt wenig Aufmerksamkeit würde nach sich gezogen haben, ist durch den Wolklang zu Würde eines Denkspruchs oder gar eines wichtigen Sprichworts erhoben worden.

Was ein schönes und lebhaftes Colorit in der Malerei, das ist der Wolklang für die Werke der redenden Künste. Für das Gedicht insbesondere ist er so wesentlich, daß der Mangel desselben allein es von dem Gebiete der Poesie ausschließt. Ist er nicht die erste und wichtigste Eigenschaft der Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, so ist er doch eine nothwendige; denn die besten Gedanken können, durch übel klingenden Ausdruck ihre Kraft verlieren.

Darum ist es sehr wichtig, daß Redner und Dichter besondern und ernstlichen Fleiß darauf wenden, ihre Werke wolklingend zu machen.

Ohne große Weitläufigkeit, und ohne sehr schwerfällig zu werden, läßt sich nicht alles, was zur Erreichung des Wolklanges gehört, anzeigen (**). Wir müssen uns nur auf das allgemeinste und wichtigste dieser Materie einschränken. Das meiste hängt ohne dem mehr von einem feinen Gehör und einer fleißigen Übung im Hören, als von theoretischen Kenntnissen ab. Deswegen giebt auch Quintilian dem angehenden Redner den Rath, sich fleißig im mündlichen Vortrag zu üben, und andern aufmerksam zuzuhören. Man glaube ofte nicht überfliegend geschrieben zu haben, bis man versucht, das geschriebene gut vorzutragen. Da zeigt sich dann gar ofte, daß man nur zu sehr gefehlt habe.

Der Wolklang hängt, wie Cicero wol angemerkt hat, vom Klang und dem Numerus ab. (***) Den Klang geben die einzelnen Spitzen und die aus diesen zusammengesetzten Wörter, die an sich mehr oder weniger wolklingend sind; und ihre Stellung. Denn dieselbe Spitze und dasselbe Wort klingt voller, besser, nachdrücklicher, nachdem seine Stellung neben den übrigen ihm Nachdruck oder Flüchtigkeit giebt,

(*) Quamvis enim suaves, gravesque sententiae, tamen, si inconditis verbis offeruntur, offendunt aures, quarum est iudicium superbissimum. Cic. Orat.

(**) De verbis componendis, syllabis, propemodum dinumerandis et dimittendis loquimur, quae etiam si sunt ne-

cessaria, tamen sunt magnificentius, quam dicuntur. Cic. in Orat.

(***) Dux sunt res, quae permulceant aures, sonus et numerus. l. c.

giebt, seine Aussprach erleichtert, oder schwerer macht. Der Redner macht die Wörter nicht, er muß sie nehmen, wie sie ihm von dem eingeführten Gebrauche gegeben werden. Doch bleibet ihm in gar viel Fällen die Wahl derselben. Giebt es nicht gänzlich gleichgültige Wörter, so verstatet doch die Wendung, die einem des bessern Klanges halber gewählten Worte, die gesuchte Bedeutung giebt, gar oft eine Wahl. Und wenn auch diese gar nicht statt hätte, wenn ein minder wolklingendes Wort aus Noth zu wählen wäre, so kann es allemal so gestellt werden, daß es dem guten Klang keinen merklichen Schaden thut.

Man muß sich nur dafür in Acht nehmen, daß nicht Wörter vom schlechtem Klang, da stehen, wo der oratorische Accent liegt, sondern da, wo der Ton sinkt, und die Bewegung leicht und schnell ist. Man muß sich hüten, harte Sylben auf harte folgen zu lassen. Ist irgendwo eine Sylbe von harter oder schwerer Aussprach unvermeidlich, so geht es doch fast allemal an, die Aussprache derselben durch eine vorhergehende, oder nachfolgende schifliche Sylbe so zu erleichtern, daß das rauhe oder schwere fast unmerklich wird.

So viel möglich ist, muß man sich dafür hüten, daß der Accent nicht auf Sylben von schlechtem Klang falle. Und meistens kann dieses vermieden werden; denn wir haben eine Menge bloß einsylbiger Wörter, die vor oder nach einem zweysylbigen gesetzt, in diesem den Accent verändern. Mehr einsylbige Wörter, deren jedes einen Accent hat, hintereinander gesetzt, würden einen sehr übeln Klang machen; aber zwey oder drey lassen sich ofte so stellen, daß eines den Accent allein auf sich zieht, und daß sie zusammen, wie ein einziges Wort klingen.

Wir können uns aber nicht in alle Kleinigkeiten einlassen, wodurch der Klang der Wörter im Zusammenhange mit andern kann verbessert werden, ob wir gleich wünschten, daß jemand sich die Mühe gäbe, sie zu sammeln. Es ist keine Sprache, in der nicht sehr viel Abweichungen von den gewöhnlichen grammatischen Regeln, bloß des Wolklanges halber vorkommen. Man dürfte nur alle diese Fälle sammeln, so würde man sehen, wie vielerley Mittel es giebt den Uebelklang einzelner Wörter zu verbessern. Hieher gehört auch, was wir über den Klang der Wörter, und über das unangenehme Zusam-

menstoßen einiger Buchstaben anderswo angemerkt haben. (*)

Eine zu öftere Wiederholung derselben, oder ähnlich klingender Wörter, besonders gleicher Endungen, ist des Wolklanges halber so viel möglich zu vermeiden. Erfodert es die Nothwendigkeit ein Wort in einem kurzen Umfang der Rede mehrmals zu brauchen, so muß man darauf sehen, daß das Unangenehme der Wiederholung durch die Mannigfaltigkeit des Rhythmischen in den verschiedenen Sätzen, da es vorkommt, verbessert werde.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß der Klang nicht, wie es doch scheint, von dem bloßen Schall der Wörter allein abhängt, sondern durch den Sinn derselben merklich unterstützt wird. Ist dieser leicht, und sind die Gedanken angenehm, so findet man auch einen mittelmäßigen Klang gut, hingegen würde der vollkommenste mechanische Bau der Rede nicht wolklingend scheinen, wenn der Sinn schwer zu fassen, oder wann sonst etwas beleidigendes oder anstößiges darin wäre. Wie eine mittelmäßige Farbe auf einem Gesichte von großer Schönheit angenehm ist, hingegen das schönste Colorit auf einem häßlichen Gesicht, wenig gefällt, so verhält es sich auch mit dem Wolklang der Rede. Den besten Klang giebt allemal ein reizender Gedanken, wenn nur der Ausdruck desselben nichts anstößiges, oder holpriges hat.

Der andere Hauptpunkt, worauf es bey dem Wolklang ankommt, ist der Numerus, oder das Rhythmische des Ganges. Von diesem sprechen wir in einem besondern Artikel. Wir merken hier nur als eine Hauptsach an, daß erst denn die Rede recht wolklingend wird, wenn ihr Gang dem Inhalt derselben vollkommen angemessen ist. Die genaueste Ueberlegung des inneren Tones, oder der Stimmung des Gemüthes, in der sich der redende befindet, muß die Art des Ganges der Rede bestimmen. Das Sittliche und Leidenschaftliche dieser Gemüthsstimmung, der Grad desselben, das Gelassene, das Lebhaftste, das Zärtliche und das Strenge, oder was sonst das *ιδιος* und das *παθος*, das in der Rede herrscht, näher bestimmt, muß dem Ausdruck die wahre Bewegung, und den rechten Ton geben.

Für so nothwendig wir den Wolklang halten, so wünschten wir doch nicht, daß er als die vornehmste Eigenschaft der Werke redender Künste angesehen würde. Man muß ihn immer wie ein Kleid

betrachten das nur denn etwas gilt, wenn die Person unsre Aufmerksamkeit verdienet. Wer die größte Schönheit im Wolklang sucht, läuft Gefahr wichtigere Fehler zu begehen, als wer ihn ganz versäumt. Man kann ihm wol etwas von dem Sprachgebrauch aufopfern, aber ihm zu gefallen, soll man nie den Gedanken schwächen, oder auf andre Weise verstellen. Auch muß man seinen Werth nicht so hoch setzen, daß man ihn für hinlänglich hielte, die Werke des Geschmacks schätzbar zu machen. Wer alles dem guten Klang aufopfert, wird nie etwas wichtiges schreiben. Man muß das Ohr nicht zu sybaritischer Weichlichkeit gewöhnen. Eine ernsthafte von wichtigen Dingen angefüllte Rede könnte durch übertriebenen Wolklang verdorben werden. Wie die Maler ernsthafte Gegenstände nicht mit der höchsten Lieblichkeit der Farben malen, und wie sie einen Athleten nicht mit so sanften und verfließenden Umrissen zeichnen; die der weiblichen Schönheit eigen sind; so muß man es auch mit dem Wolklang machen, der allemal mit dem Inhalt übereinstimmend seyn muß.

W o r t e r.

(Redende Künste.)

Wir betrachten hier die Wörter nicht in ihrer ganzen Beschaffenheit und Bedeutung, als die Elemente der Sprach, sondern bloß nach der besondern ästhetischen Kraft, die in einigen derselben liegt. Der Sprachlehrer zeigt, wie die Wörter gewählt, zusammengesetzt, und wie das Veränderliche darin müsse bestimmt werden, um für jeden Fall das auszudrücken, was man zu sagen hat. Von diesem allgemeinen Gebrauch der Wörter ist hier die Rede nicht; sondern bloß von dem, was Redner oder Dichter in gewissen Fällen, in Absicht des ästhetischen Gebrauchs besonderer Wörter zu überlegen haben. Redner und Dichter müssen sich so verständlich und so richtig ausdrücken, als es zum gemeinen Gebrauch nöthig ist; also kommt hier eigentlich nicht die Wahl der Wörter in Absicht auf Verständlichkeit und Richtigkeit, sondern in Rücksicht auf die ästhetischen Eigenschaften in Betrachtung.

In den redenden Künsten werden die Wörter in Rücksicht auf den Klang, und auf das Aesthetische der Bedeutung beurtheilt. Von dem Klang, ist bereits gesprochen worden, (*) also ist noch das Aesthetische der Bedeutung zu betrachten. Was wir

(*) S. Klang und Wolklang.

darunter verstehen, ist bereits anderswo hinlänglich gezeigt worden. (*) Die Redner und noch mehr die Dichter müssen sich ein besonderes Studium aus der Erwägung der ästhetischen Eigenschaften der Wörter machen. Denn erst alsdenn ist der Ausdruck vollkommen, wenn die Wörter den Charakter haben, der mit dem Inhalt übereinstimmt, wenn sie edel, hoch, comisch, pathetisch, angenehm, nachdrücklich und überhaupt genau in dem Ton und Charakter der Materie sind, zu deren Ausdruck sie gebraucht werden. Ein hohes Wort zum Ausdruck eines gemeinen Gedankens, wird lächerlich, und ein niedriges Wort zu Bezeichnung eines hohen, oder edeln Begriffs, ist auslößig.

Die genaue Kenntnis der ästhetischen Eigenschaft eines Wortes erfordert nicht nur eine sehr genaue Bekanntschaft mit der Sprach, sondern auch Kenntnis der Welt, oder der verschiedenen Stände der Menschen, und einen sehr feinen Geschmak; denn oft hangen sie von kaum merklichen Kleinigkeiten ab.

Die Beredsamkeit folget in der Wahl der Wörter nicht eben denselben Maximen, nach denen die Dichtkunst sie wählet. Zwar vermeiden beyde alles gemeine, niedrige, durch den gemeinsten Gebrauch abgenutzte; alles was unangenehme, oder widrige Nebenbegriffe erweckt. Die Beredsamkeit aber begnügt sich aus den bekanntesten Wörtern die edelsten und besten auszusuchen. Die Dichtkunst hingegen liebt das fremde, ungewöhnliche, das ihrem Ausdruck etwas außerordentliches giebt. Da Ton und Sprache des Dichters schon an sich etwas außerordentliches und enthusiastisches haben, so schiken sich auch dergleichen Wörter für die poetische Sprach. Schon die Griechen haben uns Beispiele dieser besondern Wahl poetischer Wörter gegeben. Wir haben aber schon anderswo von der Nothwendigkeit, und von der näheren Beschaffenheit der, der Dichtkunst eigenen Sprach, unsere Meinung geäußert. (*)

Nicht nur in Wörtern, wodurch man Hauptbegriffe ausdrückt, oder einzelne merkwürdige Dinge bezeichnet; sucht die Dichtkunst etwas eigenes zu behaupten; sondern auch in solchen, die zur Verbindung der Begriffe, zum Schwung und zur Webung der Gedanken dienen. Und wo sie aus Noth die Verbindungswörter aus der gemeinen täglichen Sprach des Umganges braucht, weiß sie ihnen doch durch fremde Stellung und einen nachdrücklichen Gebrauch einen höheren Ton zu geben. (*)

Walff.

W u n d e r b a r .

(Baukunst.)

Ein großes, oder auch nur mittelmäßiges Glied, das nach einem unterwärts laufenden Viertelkreis gebauet ist. Seine Ausladung wird indgemein $\frac{2}{3}$ der Höhe genommen. Die Figur des Wulsts ist ins Artifel Glieder nachzustehen. Indgemein wird er von einem Band und einem Riemen eingeschlossen.

W u n d e r b a r .

(Dichtkunst.)

Ist eigentlich nach dem gemeinen Sprachgebrauch alles, was Bewunderung erwekt, oder verdienet. Doch scheint das Wunderbare, das indgemein für den höchsten poetischen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epoche anzutreffen gewohnt ist, von einer besondern und vorzüglichen Art zu seyn. Wir bewundern alles, was unsre Erwartung und unsre Begriffe, oder das gemeine Maas, nach welchem wir die Dinge schätzen, oder für die Aufmerksamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent; jede Tugend und jedes Laster, dessen Größe weit über die gemeinen Schranken geht, jedes Außerordentliche in der körperlichen oder sittlichen Welt, erwekt Bewunderung; aber deswegen wird nicht jedes Außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Red ist.

Einige Kunstrichter scheinen dieses Wunderbare bloß in dem Uebernatürlichen zu setzen, das durch wirkliche Wunderwerke der Allmacht geschieht. Aber dadurch schränken sie diesen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge, können so außerordentlich und so sehr über unsre Erwartungen seyn, daß man sie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermesslichen ätherischen Weltgegenden, die Klopstoks reiche Phantasie erschaffen hat, scheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer diesem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenstände schildert, die zu der wirklichen Welt, oder Natur gehören, oder zu gehören scheinen, aber so völlig unerwartet und außerordentlich sind, daß sie uns die Natur in einer zwar nicht widersprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höheren Gestalt zeigen, und dadurch die Bewunderung hervorbringen, von der wir in einem eigenen Artifel gesprochen haben. Was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem

Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebt, aber sie sehr weit übertrifft. Denn so außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge sind, die man uns erzählt, oder beschreibt, so setzen sie uns nicht in Bewunderung, wenn wir gar keine Wahrheit, oder natürliche Möglichkeit darin entdecken. Die Aufschneideren, dergleichen in Lucians wahrhafter Geschichte vorkommen, und die unsren Begriffen ganz widersprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirdischen Reisen, werden schwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epische Dichter seinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß sie völlig willkürlich, und gar nicht im Ernste gemeint sind. Es kostet der Einbildungskraft nichts, dergleichen Außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung, oder Verbindung mit der wirklichen Welt haben. Aber höchst außerordentliche Nachrichten, oder Dichtungen, die noch Realität, oder Wahrheit zum Grund haben, die sich mit der wirklichen Natur vortragen, aber unsre Erwartungen sehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das sie haben, möglich und einigermaßen wahrscheinlich sind, setzen uns in Bewunderung. Wunderbar wäre für Unwissende, eine wahrhafte Beschreibung der unermesslichen Größe und höchst ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Astronomen davon haben. Wunderbar, wiewol aus natürlichen und vorhandenen Ursachen begreiflich, ist die Sündfluth, wie sie in der Noachide beschrieben ist. Wunderbar war auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes, die wahrhafteste Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen bestehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, so außerordentlich es ist, sich noch mit unsern Begriffen vertragen, und noch Wahrscheinlichkeit behalten muß, ist es schwer zu erweichen, obgleich jede wilde Phantasie an außerordentlichen Vorstellungen reich ist. Die Einbildungskraft allein ist zur Erfindung des Wunderbaren nicht hinreichend, sie muß von Kenntnis der wirklichen, körperlichen und sittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterstützt werden, sonst werden ihre außerordentlichen Vorstellungen schimärisch, ausschweifend und abgeschmackt. Wie ausgebreiteter die Kenntnis ist, die der Dichter von der wirklichen Natur hat, so viel leichter wird ihm, wenn es ihm sonst nicht an Erfindung

und Dichtungskraft fehlt, die Schöpfung des Wunderbaren. Wenn er schon mehr, als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer, als sie in die körperliche und geistliche Welt hineinschaut, so giebt ihm dieses Gelegenheit, seine Vorstellungen noch mehr zu erhöhen, und sie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopstock so wenig von der unermesslichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit so eingeschränkte Begriffe gehabt, wie der griechische Barde, so würde ein großer Theil des Wunderbaren in seinem Messias weggeblieben seyn. Der Dichter, dessen Kenntnisse schon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Welt des Geistes, die Bewunderung zu fühlen, wird dadurch angereizt, und auch in Stand gesetzt, andre durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit seltener in Ovids Gedichten, als in den andern uns bekannten Epoden; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwissenden Volke, und seine Kenntnisse erstreckten sich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wissen mochte, als das Volk unter dem er lebte, wenig Veranlassung, seine Vorstellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer scheint ungleich mehr Kenntnisse der körperlichen und sittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er seine Gesänge dichtete. Er scheint viel fremde, in seinem Lande noch verborgene Kenntnisse gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, sie durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm seine Kenntniß erleichterte, seine Zuhörer in Bewunderung zu setzen. Es erhellet hieraus, daß die bloß körperliche Natur eben sowol, als die unsichtbare Geisterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führt. Denn jede unerwartete und sehr erhöhte Kenntniß, des Möglichen oder Wirklichen aus beyden Welten, setzt uns in Bewunderung.

Das Wunderbare ist eine der vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menschen, die es mit ungemeiner

Begierde vernehmen. Kommt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrscheinlichkeit dazu, so sind sie sehr geneigt, das Erdichtete für Wahr zu halten. Darum ist es ein sehr kräftiges Mittel sowol auf die Vorstellungskraft, als auf die Empfindung zu wirken. Der Hang zum Außerordentlichen ist so stark bey dem Menschen, daß er es nicht nur mit dem größten Wohlgefallen anhöret, sondern in der Trunkenheit der Bewunderung sich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare seine Wirkung thun soll, so muß es, wie wir schon angemerkt haben, glaubwürdig und auch begreiflich seyn, damit man es nicht so gleich verwerfe. Deswegen muß der Dichter dabey genaue Rücksicht auf die Kenntnisse der Personen, für die er dichtet nehmen. Anders, und einem Volke, dessen Zustand in Absicht auf Kenntnisse mit der Kindheit übereinkommt, kann die äsopische Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: und sind diese Thiere nichts Wunderbares; wir wissen es, daß es der Dichter in diesem Stück nicht im Ernste meinet. So ist bey Homer manches, daß zu seiner Zeit ein ächtes Wunderbares war; für uns nichts, wenn wir uns nicht in seine Zeit versetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare das aus der alten Götterlehre geschöpft wird, so wenig mehr brauchen, als das, was sich auf das System der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwissenden Völkern ist sie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus konnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare, in dem Messias, das uns in angenehmes Erstaunen setzt, bey einem ganz unwissenden Volke seiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringste Wirkung thun. Unsre Begriffe und Kenntnisse von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdeckungen der Astronomen zu danken haben, und die schon an sich Wunderbar sind, erleichtern das Begreifen der erstaunlichen Vorstellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwissenden Volke Eindruck machen könnten.



Zahnschnitt.

(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Band, der sich in einigen Gebäuden zwischen dem Fries und dem Kranz befindet. Man sehe die Abbildung davon in der ersten Figur des Artikels Kranz, wo die Zahnschnitte durch die Zahl 9 bezeichnet sind. Man macht sie insgemein so, daß die Höhe eines Zahnes seine Breite um $\frac{1}{4}$ auch wol gar um $\frac{1}{3}$ übertrifft; die Zwischentiefen aber, oder der ausgeschnittene Raum zwischen zwey Zähnen, verhält sich zu der Breite des Zahnes, wie 2 zu 3.

Diese Zierrath hat freylich nicht viel auf sich; doch dienet sie die Mannigfaltigkeit und das Ansehen des Reichthums zu vermehren, und das glatte zu unterbrechen. Und da man es einmal gewohnt ist, sie an ganz zierlichen jonischen und corinthischen Säulenordnungen zu sehen, so würde man diese Gebälke ohne die Zahnschnitte zu leer finden. Ohne Zweifel hat irgend ein ehemaliger Gebrauch an dieser Stelle hervorstehender Latten, die Baumeister veranlaßt, die Zahnschnitte als Zierrathen anzubringen. An den Giebelgestirnen stellen sie in der That die hervorstehenden Latten vor. Es ist aber eben deswegen dem guten Geschmack entgegen, daß man sie da senkrecht herunter stehen macht, da sie natürlicher Weise mit dem Giebelkranz selbst einen rechten Winkel machen sollten.

Zeichnende Künste.

Unter dieser allgemeinen Benennung begreift man die ganze Classe der schönen Künste, die durch Darstellung sichtbarer Formen auf die Gemüther wirken, bey denen folglich die Zeichnung dieser Formen das Wesentliche der Kunst ausmacht. Diese Künste haben ihr Fundament in der ästhetischen Kraft, die in den Formen der Körper liegt, von welcher an seinem Orte gesprochen worden. (*) Ein feines und lebhaftes Gefühl für alle Arten dieser Kraft und ein scharfes Aug, das die mannigfaltigen Formen der Natur sehr bestimmt und getreu faßt, sind die wesentlichsten Talente zu diesen Künsten.

(*) S.
Form.

Man hat auf so vielfältige Weise versucht die sichtbaren Formen, als Gegenstände des Geschmacks darzustellen, daß der Hauptstamm der zeichnenden Künste sich in sehr viele Zweige verbreitet hat. Zuerst sind zwey Hauptäste zu unterscheiden. An dem einen hangen die Zweige der zeichnenden Kunst, die die Formen körperlich bilden, und an dem andern die, welche sie nur flach aber durch die Zauberkrast der Vermischung des Lichts und Schattens so darstellen, daß das Aug die wirklich körperliche Form zu sehen glaubt. Jene werden auch die bildenden Künste genannt, weil sie unförmliche körperliche Massen zu schönen Formen bilden. Doch scheint der Sprachgebrauch die Baukunst nicht mit unter diesem allgemeinen Namen zu begreifen, ob sie gleich mit den andern dieses gemein hat, daß sie aus unförmlichen Massen schöne Formen zusammensetzt.

Die bildenden Künste theilen sich wieder in viel besondere Zweige, die man aber mehr durch die Behandlung und durch das mechanische Verfahren, als durch den Geist oder den Stoff, den sie darstellen unterscheidet. Wir haben der Hauptzweige schon besondere Meldung gethan. (*) Man könnte noch mehr Arten derselben unterscheiden, wenn an einer subtileren Zergliederung dieser Sache was gelegen wäre. So könnte man z. B. die Bockkunst, die Schnitzkunst (*) und die Drehkunst, auch noch als besondere Zweige der bildenden Kunst ansehen. Die letztere hat in der That bey den Griechen ihren eigenen Namen und Rang behauptet.

(*) S.
Bildende
Künste.

(*) L'art
du ciseleur

Der andere Hauptast theilet sich wieder in verschiedene Zweige, die Malerey, die mosaische Kunst, die Kupferstecher Kunst und das Formschneiden.

Die große Mannigfaltigkeit der zeichnenden Künste, giebt einen sehr überzeugenden Beweis von dem großen Wohlgefallen, das der Mensch an schönen Formen findet. Es scheint mir außer Zweifel zu seyn, daß dieses natürliche Wohlgefallen an Schönheit der Form, schon in seiner ersten Reifezeit und Einsalt diese Künste hervorgebracht hat; ob sie gleich mit der Zeit vielfältig bloß zur Ueppigkeit und zur Unterstüzung einer eiteln Pracht angewendet worden. Es giebt

(*) S.
Baukunst;
Bildhau-
erkunst;
Mahlerey;
Stein- und
Stempel-
schneider-
kunst.

giebt zwischen der ersten Anwendung dieser Künste, die bloß auf ein unschuldiges, weiter nichts auf sich habendes Ergötzen des Auges abzielt, und ihrem Mißbrauch, der sie bloß zur Unterstützung einer übermüthigen Pracht angewendet hat, eine Mittelstraße, die uns die zeichnenden Künste in ihrem höchsten Werthe zeigen, da sie so wol zu allgemeiner Erhebung oder Erhöhung des Gemüthes, als zu kräftiger Lenkung desselben in besondern Fällen können angewendet werden. Davon aber haben wir an andern Orten hinlänglich gesprochen. (*) Wir besinnen uns hier nur deswegen darauf, damit man sich überzeuge, daß die Aufnahme und Vollkommenheit dieser Künste, da sie das ihrige zu Vervollkommenung des menschlichen Geschlechts beiträgt, keine gleichgültige Sache sey.

Die strengern Sittenlehrer, die die zeichnenden Künste ihres Mißbrauchs halber völlig verwerfen, bedenken nicht, wohin ihre Grundsätze führen. Wenn man alles, was bloß unsern Geschmack am Schönen nährt, unterdrücken sollte, so würde der Mensch gerade die Vorzüge verlernen, die ihn am höchsten über die Thiere empor heben. Man macht uns reizende Schilderungen von der Glückseligkeit der noch an der ersten rohen Natur hangenden Völker, die bey gänzlichem Mangel jener Künste, die nächsten und dringendsten Bedürfnisse der Natur in sorgloser Ruhe befriedigen. Aber man bedenkt nicht, wie nahe solche Menschen den Thieren sind, die eben so sorgfrey gerade die Bedürfnisse, die man für die wichtigsten hält, befriedigen. Die so mannigfaltigen Talente des Menschen geben einen offenkundigen Beweis, daß er zu einer Vollkommenheit bestimmt sey, von welcher der höchste Wohlstand, der bloß Ruh und völligen Genuß aller Nothdurft gestattet, noch unendlich entfernt ist. Aber diese Betrachtung kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

Die allgemeine Benennung der Künste von denen hier die Red ist, zeigt an, daß die Zeichnung das Fundament derselben ist, und daß sie ihren eigentlichen Werth daher haben: deswegen haben wir diese besonders zu betrachten.

Zeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsache sey, ist zu offenbar, als daß es eines

Beweises bedürfe; nur in Ansehung der Mahleren, sind deswegen Zweifel entstanden, weil es einigen erschienen hat, daß das Colorit eben so wichtig, als die Zeichnung sey. Es ist nicht selten, daß Gemälde darin die Zeichnung unter dem mittelmäßigen ist, wegen der Vortrefflichkeit des Colorits unter die ersten Werke der zeichnenden Künste gesetzt worden. Wenn man die Sache genau bemessen will, muß man nur bedenken, ob durch Zeichnung, oder durch Colorit das meiste ausgerichtet werde. Daß in der Form der Körper überhaupt mehr Kraft liege, als in ihrer Farb, ist wol keinem Zweifel unterworfen. Die Form hängt aber größtentheils von der Zeichnung ab. Aber in den Gemälden scheint eben diese Kraft der Form, ihren Nachdruck vom Colorit zu bekommen. Die vollkommene Täuschung, der zufolge man im Gemälde, nicht einen bloß abgebildeten, sondern wirklich vorhandenen Gegenstand zu sehen glaubt, erhöht und vollendet die Kraft der Formen. Wer wird sagen können, daß ein bloß gezeichnetes Portrait bey der höchsten Vollkommenheit der Zeichnung, so viel Eindruck auf ihn mache, als wenn zu dieser Zeichnung noch die völlige Wahrheit der Farben, und die daher entspringende Haltung und das Leben noch hinzukommt? Man kann das Colorit mit der Schönheit des Ausdrucks, die Zeichnung aber mit dem Sinn, oder dem nahesten Gedanken vergleichen. Der richtigste und wichtigste Gedanken, thut erst alsdenn seine volle Wirkung, wenn er in einem vollkommenen Ausdruck erscheint. Es giebt Gemälde, die bey einer sehr mangelhaften Zeichnung, bloß wegen der allgemeinen Wahrheit, die das Colorit ihnen giebt, nicht die Bewunderung der Kunst, (denn davon ist hier nicht die Rede) sondern den lebhaftesten Eindruck des Gegenstandes selbst bewirken. Doch davon haben wir bereits anderswo gesprochen. (*) Wir wollen hier nur so viel anmerken, daß dem Mahler Zeichnung und Colorit, eines so wichtig, wie das andere seyn müsse, und daß er bey merklichem Mangel sowol des einen, als des andern, kein vollkommener Mahler seyn könne. Wie der Redner mit den stärktesten Gedanken, die er elend vorträgt, nichts ausrichtet; und wie der beredteste Mensch, durch den höchsten Glanz des Ausdrucks das gedanklose der Rede nicht würde verbergen können; so verhält es sich auch mit dem Mahler, dem es an Colorit oder an Zeichnung fehlet.

Zur

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmak. Da die Zeichnung nichts anders ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestände darin, daß schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit, gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde. Diese vollkommene Richtigkeit hängt theils vom scharfen und richtigen Sehen, theils von der Fertigkeit der Hand ab. Von jenem haben wir besonders gesprochen. (*) Wir wollen hier nur noch anführen, daß selbst zum richtigen Sehen schon einige Kenntniß der Optik und Perspektiv erfordert werde. Man glaubt inögemein, daß das Sehen bloß von der Schärfe des Auges herkomme, folglich ein angeborenes Talent sey. Aber Philosophen, die die Sache näher untersucht haben, versichern uns, daß man erst nach langer Übung so weit kommt, als nöthig ist, um sich der wahren Gestalt und Entfernung der Dinge mit einiger Klarheit bewußt zu seyn, oder genau zu wissen, was man sieht. Das Gesicht ist mancherley und wunderbaren Täuschungen unterworfen, die zwar durch Übung allmählig berichtigtet, aber nur durch Theorie völlig unschädlich werden. Wir wollen nur eines einzigen besondern Falles erwähnen. Wenn wir einen Menschen mit ausgestreckten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daß eine Hand merklich entfernter vom Aug ist, als die andere, so müssen sie nothwendig in sehr ungleicher Größe ins Aug fallen. Aber weil wir einmal wissen, daß natürlichere weiß eine Hand so groß ist, wie die andere, so finden wir sie auch ungeachtet ihrer verschiedenen Entfernung gleich groß. Der Mahler, der über perspektivische Verjüngungen nie gedacht hat, würde gewiß auf seiner Leinwand der einen eben die Größe geben, wie der andern, und dadurch seine Zeichnung für geübte und unterrichtete Augen, unrichtig machen. Und so verhält es sich in mehr Dingen, in Ansehung des richtigen Sehens. Verschiedene Kleinigkeiten entgehen der Aufmerksamkeit des Sehenden ganz, wenn ihn nicht gewisse andere Kenntnisse darauf führen. Sehr geringe und zarte Erhöhungen und Vertiefungen im Umriss des Nasenden, wird der, der eine gute Kenntniß der Anatomie hat und weiß, daß irgend ein Knochen, oder ein Muskel hier oder da eine kleine Erhöhung

Zweiter Theil.

verursacht, auch besonders bemerken; da sie einem andern entgehen werden.

Hieraus wird man begreifen, daß auch das beste Aug zum richtigen Sehen nicht hinlänglich ist, sondern daß viel Übung, eine lange Bekanntschaft mit den Gegenständen, und Kenntniß der Perspektiv und Anatomie, dazu nothwendig sind.

Die Fertigkeit der Hand scheint bloß eine Sache der langen Übung zu seyn. Es ist erstaunlich zu sehen, zu was für Fertigkeiten die Gliedmaßen, besonders Arm und Hand, durch anhaltendes Ueben gelangen können. Diesen Theil der Kunst kann jeder lernen, dessen Fleiß anhaltend und hartnäckig genug ist.

Und hieraus kann ein angehender Zeichner sehen, was er zu thun hat, um zur Richtigkeit der Zeichnung zu gelangen. Sie ist das Fundament der Kunst; weil ohne sie der Geschmak, und das höchste Gefühl des Schönen, nicht vermögend sind, bey der Ausübung ihren Zweck zu erreichen. Darum bringet Mengs darauf, daß Anfänger mit Hintansetzung alles übrigen, sich der Richtigkeit befließen. Seine Lehre verdienet hier angeführt zu werden. „Ich ermahne, sagt dieser große Künstler, die Anfänger der Mahlerey, daß sie sich nicht zu viel auf solche Subtilitäten, wie hierin geschrieben, (nämlich über Geschmak und Schönheit) verlegen; denn im Anfange taugen solche nicht. Die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen, so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. Zugleich soll er sich der Handübung bestrengen, damit die Hand gehorsam sey, zu thun, was er will, und nach diesem erst die Regeln und das Wissen der Kunst erlernen.“ (*)

Aber durch bloße Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht groß werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zweck wol gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Wirkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrücklich gezeichnet seyn, damit er das Aug zur näheren Betrachtung reize. Winkelmann, dem auch Lessing beystimmt, sagt, der erste Grundsatz der zeichnenden Künste sey, alles niedrige zu meiden, und überall Schönheit zu suchen. Dieser Grundsatz aber ist

xxxx xxx

meines

(*) In der Vorrede zu den Gedanken über die Schönheit u. über den Geschmak in der Mahlerey. S. XIV und XV.

meines. Erscheint den zeichnenden Künsten nicht elgen, und muß von dem Zeichner nicht weiter ausgedehnt werden, als von jedem andern Künstler. Der Dichter muß alles schön, wolfliegend und nachdrücklich, oder auf sonst eine Art mit ästhetischer Kraft vortragen; der Tonsetzer muß immer Harmonie und Rhythmus beobachten, und der Mahler, auch da, wo weder Farbe noch Ton die angenehmsten sind, ihnen Harmonie geben. Wollte man jenen Grundsatz so verstehen, daß im Zeichnen alles Unangenehme der Formen zu vermeiden sey, so würd er zu weit führen. Raphael, der größte Zeichner unter den Neuern, hat gar oft niedrige Formen, weil sie zu seinem Inhalt nöthig waren. Aber auch solche Gegenstände müssen in ihrer Art nach guten Verhältnissen, mit fließenden leichten Umrissen, mit Geist und Leben, gezeichnet seyn. Wie in Gemälden die Zeichnung die Hauptsach ist, so ist in der Zeichnung der Geist und das Leben das vornehmste. Wichtigkeit befriediget; Unnuthigkeit und Schönheit gefallen; aber das Leben, der mit den wenigsten wesentlichen Strichen fühlbare Charakter jedes Gegenstandes, rührt auf das Lebhafteste.

Ueber diesen höchst wichtigen Punkt der Zeichnung glebt Mengs in dem angeführten Werke den richtigsten und bestimmtesten Unterricht. Jeder Zeichner sollte dieses fürtreistlichen Mannes Anmerkungen hierüber, als die ächten Glaubensartikel seiner Kunst täglich vor Augen haben. Da wir zu dem, was er über den Geschmack und die Schönheit der Zeichnung sagt, nichts hinzuzusetzen finden, so begnügen wir uns den Künstler bloß dahin zu verweisen.

Zeichnung; Handzeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künste, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten etwas mehr ausgeführt. Dergleichen Zeichnungen werden von den Künstlern gemacht, entweder bloß um sich zu üben, oder um Gedanken und Erfindungen, die sie haben, zum künftigen Gebrauch zu entwerfen.

Sie sind in Ansehung der Ausarbeitung von verschiedenen Art. Einige enthalten bloß den allgemeinen Entwurf einer Erfindung, mit großer Flüchtigkeit gemacht; und dadurch der Künstler sich entweder der Zeichnung seiner Formen, oder der Zusam-

mensezung und Anordnung seines Werks, die er in einem glücklichen Augenblick erfunden, versichern will. In andern ist die Zeichnung schon mehr ausgeführt, auch wol bereits Licht und Schatten, oder wol gar die Hauptfarben, angezeigt.

Die Handzeichnungen großer Meister, werden von Kennern und Künstlern sehr hochgeschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie in jenem in dem vollen Feuer der Begeisterung verfertigt werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glücklichsten arbeitet; so ist auch das größte Feuer und Leben darin.

Zeiten; Taktzeiten.

(Musik.)

Sind die Theile, in welche der Takt eines Tonstücks eingetheilt wird. In den einfachen Taktarten, als $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$, und $\frac{1}{2}$, zählt man zwey, vier, oder drey Hauptzeiten, oder Taktschläge; in zusammengesetzten Taktarten aber muß man außer diesen Hauptschlägen, oder Hauptzeiten, noch die kleinern Zeiten unterscheiden, deren drey oder vier eine Hauptzeit ausmachen. So sind im Sechsviertel- und Sechachteltakte zwey Hauptzeiten zu unterscheiden, deren jede wieder in drey kleinere Zeiten abgetheilt wird; im $\frac{3}{4}$ Takte sind vier Hauptzeiten, deren jede wieder in drey kleinere getheilt wird. Im $\frac{2}{4}$ und $\frac{1}{2}$ Takte sind drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere begreift.

Die Hauptzeiten sind die, auf deren jede eine besondere Harmonie angeschlagen werden muß, die entweder eben die seyn kann, die schon in der vorhergehenden Zeit gehört worden ist, oder eine neue. Wo durchgehende Töne vorkommen, entstehen noch kleinere Takttheile, die aber nicht mehr für Zeiten gerechnet werden.

Diese Zeiten sind, wie die Sylben der Wörter lang oder kurz; das ist, einige werden durch den Nachdruck des Vortrages schwer, andre durch leichten Vortrag leicht. Man nenne die schweren Zeiten auch gute, die leichten, schlechte Zeiten. Von der genauen Beobachtung des schweren und leichten der verschiedenen Taktzeiten hänge der Charakter und Geist der Melodie hauptsächlich ab, wie anderswo ausführlicher gezeigt worden. (*) Nichts ist das wegen so wol beim Say, als beim Vortrag wichtig.
tigger

tiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verschiedenen Zeitsystemen auf das genaueste überlegt und abgepaßt werde. Wie das schwere und leichte der Zeiten im ersten Takt ist, so muß es durch aus in allen folgenden seyn. Es ist aber eine allgemeine Regel, daß in allen Taktarten, die erste Zeit schwer sey. In den geraden Taktarten wechselt das leichte und schwere meistens so ab, daß die erste, dritte, fünfte, und überhaupt die Zeiten, die auf ungerade Zahlen fallen, schwerer sind, als die zweite, vierte, sechste und alle auf gerade Zahlen fallende Zeiten. Im ungeraden Takt aber hat jedes beständige Umwechseln des schweren und leichten nicht statt; sondern da ist indgemein die erste Zeit lang, die beiden andern aber sind kurz. Doch können die kurzen Zeiten durch Anbringung sowohl wesentlicher als zufälliger Dissonanzen lang gemacht werden. Aber da diese mit mancherley Schwierigkeiten verbundene Materie im Artikel Takt ausführlich behandelt worden, so können wir uns hier darauf berufen.

Die genaue Unterscheidung der guten und schlechten Zeiten, ist nicht bloß des Vortrags halber, sondern wegen der schicklichen Anbringung der dissonirenden Töne, nothwendig. Wo zufällige Dissonanzen, oder Vorhalte vorkommen, müssen sie mit ihrer Auflösung allemal zwey Hauptzeiten einnehmen, eine gute für die Dissonanz und eine schlechte für die Auflösung: die bloß durchgehenden Noten hingegen nehmen in allen Fällen nur eine halbe Zeit ein. Was hierüber noch zu merken ist, hat Murschhauser am deutlichsten und vollständigsten angezeigt. (*)

Zierlich; Zierlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen diese Wörter in dem Sinne, den die Wörter Elegans, und Elegantia in der lateinischen Sprache haben. Zierlich bedeutet hier nicht das, was sich durch Herrathen auszeichnet, sondern was durch eine gute, geschmackvolle Wahl des Einzelnen, das zu der Sache gehört, sich in einer schönen und angenehmeren Gestalt zeigt. Zierlich ist die Rede, darin die einzeln Wörter, oder Redensarten gewählt sind, um das, was sie ausdrücken sollen, nicht nur in völliger Richtigkeit, sondern auch mit Annäherung und Geschmak auszudrücken; darin ferner auch auf den Wollklang, und überhaupt auf alles, was, ohne Veränderung des Sinnes, den Ausdruck an-

genehmer machen kann, gesehen worden. Zierlich ist das Gebäude, darin mit Vermeidung alles überflüssigen, oder bloß zur Pracht dienenden, alles nach den besten Verhältnissen gemacht, dazu die angenehmsten Formen gewählt sind, und jede Kleinigkeit mit gehörigem Fleiß, ausgearbeitet wird, so daß der feinste Geschmack nirgend Mangel noch Anstoß dabey empfindet.

Ueberhaupt besteht die Zierlichkeit in Schönheit, die nicht durch Einmischung besonderer schöner Theile, sondern durch die beste Wahl des Nothwendigen hervorgebracht wird. Auch die nackte Schönheit, ohne Verzierung, ist zierlich, wenn jeder und auch der kleinste der nothwendigen Theile, mit Geschmack gewählt ist. Die Zierlichkeit wird gegen Reichthum und Pracht in Gegensatz gestellt, (*) und dadurch wird zu verstehen gegeben, daß sie nicht in Anhäufung des Schönen, sondern in der Schönheit des Nothwendigen zu suchen sey.

Ein Gegenstand der durch vorzügliche, ihm wesentliche Kraft stark röhret, bedarf der Zierlichkeit nicht; wenn er nur Richtigkeit hat, und alles Anstößige darin vermieden ist. Ein Gebäude, das durch Größe mit Einfach verbunden, das Aug in Erstaunen setzen soll, darf nicht zierlich seyn. Ein Gedanken, der sich durch große Wahrheit auszeichnet, oder der groß, erhoben, oder höchst pathetisch ist, braucht nicht zierlich ausgedrückt zu seyn; man würde das Ungehörige der Zierlichkeit bey der stärkeren Empfindung, die seine vorzügliche wesentliche Kraft erweckt, nicht bemerken.

Zierlichkeit ist also hauptsächlich da nöthig, wo größere wesentliche Kraft fehlt. Für den bloß unterhaltenden Stoff, ist sie am nothwendigsten; weil sie ihn die wahre Unterhaltlichkeit giebt. Schon durch sie allein, wird ein Werk, das sonst keine ästhetische Kraft hätte, zum Werke des Geschmaks. Stätt, nachdrücklich, rührend und pathetisch, kann man ohne Kunst sprechen; aber Zierlichkeit wird schwerlich ohne Kunst und Übung, wenigstens nie, ohne feinen Geschmack erreicht werden. Daher ist die Zierlichkeit vorzüglich die Eigenschaft der Werke des Geschmaks, die sich nicht schon durch irgend eine höhere Kraft auszeichnen.

Zierathen.

(Schöne Künste.)

Sind kleinere, mit dem Wesentlichen eines Gegenstandes verbundene Theile, die bloß zu Vermehrung

(*) Er sagt
B. Corn.
Nero's vom
Atticus:
Elegans,
non magnificus.

M. S.
dessen hohe
Schule der
musicali-
schen Com-
position
S. 35. 36.
und 36.

des Reichthums, und der äußerlichen Schönheit dienen. Ein Werk, dem es an Zierrathen fehlet, ist deswegen nicht unvollkommen, nicht fehlerhaft, aber es kann zu näfend seyn. Also sind sie einigermaßen Unhängsel, die man wegnehmen könnte, ohne das Werk fehlerhaft zu machen. Aber sie sind desto schätzbarer, je genauer sie mit dem Wesentlichen verbunden sind, und das Ansehen wesentlicher Theile haben. In den redenden Künsten sind Figuren und Tropen, die nicht zum bestimmteren, oder kräftigern Ausdruck; sondern bloß zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienen; und in gleicher Absicht eingeschaltete Gedanken, und Episoden, Zierrathen. In der Mahlerey, das, was man insgemein Nebensachen nennt; in der Musik die Manieren, in der Baukunst alles Schnitzwerk, und alles, was den wesentlichen Theilen zu Vermehrung der Pracht, oder des Reichthums beygefügt ist.

Durch Anbringung der Zierrathen wird ein Werk verziert, und reich, oder prächtig, aber nicht eigentlich zierlich. Da wir über die Verzierungen bereits in einem besondern Artikel gesprochen haben, so begnügen wir uns hier den Begriff der Zierrathen bestimmt zu haben.

Zurückweichen.

(Mahlerey.)

(*) C.
haltung.

Es geschieht ofte, daß in einem Gemählde die entfernten Gegenstände sich nicht hinlänglich entfernen, oder nicht genug zurückweichen, ob gleich der Mahler in Zeichnung und Farben der entfernten Gegenstände alles gerhan zu haben glaubet, was die Regeln hierüber fodern. (*) Der Fehler liegt insgemein in den Farben und in Licht und Schatten der nächsten Gegenstände, oder des Vorgrundes, und dessen, was darauf steht. In diesem Falle muß das Zurückweichen der entfernten Gegenstände durch nähere Bearbeitung der vorliegenden erhalten werden. Denn, wenn man machen kann, daß das vordere dem Auge näher zu kommen scheint, so wird auch das hintere bloß dadurch zurückweichen. Dieses Hervortreten, oder Herannäheren der vordersten Gegenstände, wodurch das Zurückweichen der hinteren erhalten wird, muß durch dreyerley Mittel bewürkt werden, durch ausführlichere Zeichnung, durch bestimtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten. Dann je näher uns ein

Gegenstand ist, je genauer unterscheiden wir jede Kleinigkeit in seiner Zeichnung, je lebhafter und bestimmter unterscheiden wir die Farbe jeder Stelle und jeden Widerschein und eben so viel heller scheint jedes Licht und dunkler jeder Schatten.

Diese drey Mittel muß der Mahler versuchen, um das Zurückweichen der entfernten Gegenstände zu erhalten. Findet er aber, daß die genaueste Befolgung der Regeln in Absicht auf diese Punkte die gesuchte Wirkung noch nicht hervorbringen; so kann er daraus abnehmen, daß der Fehler in den eigenthümlichen Farben der nähern Gegenstände liege. Es giebt Farben, die ohne Rücksicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden, weit mehr abstechen, als andere. Da Vinci hat sehr richtig angemerkt, daß zwey hintereinander liegende Gegenstände, deren eigenthümliche Farben von einerley Art sind, sich weit weniger von einander entfernen, als wenn ihre Farben verschiedenen Ton haben. So ist es z. B. weit schwerer, wo grün gegen grün steht, das Zurückweichen zu erhalten, als wo die Farben verschiedener Art sind, wie wenn roth gegen gelb gesetzt wird.

Darum muß der Mahler sich bestrengen, die Wirkung der Farben besonders in Absicht auf das zurückweichen, genau zu beobachten. Alles andre, was zur Haltung gehöret, kann durch Theorie gelernt werden; aber dieser Punkt hängt allein von der Erfahrung ab. Man kann dem Künstler hierüber nichts nützlicheres sagen, als daß man ihm ein fleißiges und überlegtes Lesen der fürreflexischen Beobachtungen empfiehlt, die da Vinci nach sich gelassen hat. Dadurch wird er nicht nur überhaupt von dem Nutzen, den dergleichen Beobachtungen haben, überzeugt werden, sondern zugleich lernen, sein Auge unaufhörlich darin zu üben, daß ihm von allem, was die Erfahrung in Beobachtung der Natur an die Hand geben kann, nichts entgeht.

Zweystimmig.

(Musik.)

Sind die Töne von zwey Stimmen. Sie sind von zweyerley Art. Die vornehmsten und schönsten sind die von zwey concertirenden Stimmen, und werden Duette genannt. Von diesen haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß über die Lehre vom Satz des für

für zwey Instrumente gemachten Duets der Vorber-
richt zu Quanzens Flietenduetten nachzusehen ist.

Eine andre und leichtere Art des zweystimrigen
Sazes kommt in den Stücken vor, da eine einzige
Melodie für die Flöte, Hoboe, oder ein anderes
Instrument, von einem Clavicembel oder Flügel be-
gleitet wird. Bey diesen hat der Sax weniger
Schwierigkeit, weil allenfals das Leere der Haupt-
stimme durch die vielstimmige Begleitung bedekt
wird. Aber bey dergleichen Stücken wird ofte der
Fehler begangen, daß sie von einer Viola, oder gar
von einem Violon begleitet werden. Dadurch
geschehen Versetzungen in den Contrapunkt der
Octave, wozu doch der Conserzer das Stück nicht
eingerichtet hat.

Einzelte Stellen des zweystimrigen Sazes kom-
men bisweilen auch in Concerten vor, wo die Haupt-
stimme durch einige Takte nur von einer Violin be-
gleitet wird. Dergleichen Stellen müssen nothwen-
dig nach den Regeln der Duette, oder Vicinien ge-
setzt werden.

Es ist sehr übel gethan, wenn man Anfänger
zuerst im zweystimrigen Sax übet. Dieser kann
nicht richtig gelernt werden, bis man die ganze
vierstimmige Harmonie gründlich versteht und einen
vierstimmigen Generalbass rein zu setzen weiß.

Z w i s c h e n z e i t.

(Dramatische Dichtkunst.)

Die Zeit, die im Drama zwischen zwey Aufzügen
verstreicht, und während welcher der Zuschauer
nichts von der Handlung sieht. Es würde für ei-
nen großen Fehler gehalten werden, wenn zwischen
zwey Aufzügen eine Lücke, oder Zwischenzeit bliebe. (*)
Darum ist es eine durchgehends angenommene Regel,
daß während einem Aufzug, die Schaubühne nie
soll leer gelassen werden. Hingegen bleibt sie zwis-
schen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechischen Schauspielen geschah dieses
nicht. Die Zwischenzeit, in der die Handlung
wirklich still stand, war von dem Chor ausgefüllt,

und dieser unterhielt den Zuschauer mit Gegenstän-
den, die zur Handlung gehörten. Beym neuen
Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgesetzt,
wo sie am Ende des vorhergehenden geblieben war,
und der Zuschauer durfte sich den Zwang nicht an-
thun, sich einzubilden, daß zwischen dem Schluß
des vorhergehenden, und dem Anfang des neuen
Aufzuges, eine beträchtliche Zeit verflossen sey, als
wirklich geschieht. Vielweniger wurde diese Zwi-
schenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Hand-
lung hinter dem Vorhang angewendet.

Die beträchtlichen Zwischenzeiten, die sich die
neuern Dichter nicht selten erlauben, geben ihnen
zwar die Bequämlichkeit manches hinter dem Vor-
hang geschehen zu lassen, wodurch die Vorstellung
selbst sehr abgekürzt wird. Aber selten geschieht es
mit Vortheil für das Ganze. Während Zwischen-
zeit beschäftigt sich der Zuschauer meistens mit
ganz fremden, das Schauspiel gar nicht angehen-
den Gegenständen, und dieses kann nicht wol ohne
Schaden der Wirkung geschehen. Geschieht in-
zwischen etwas wichtiges in der Handlung selbst, so
hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sach-
erzählen, die man lieber gesehen hätte, oder man
muß gar erst aus dem, was ist geschieht, errathen,
was in der Zwischenzeit vorgefallen ist.

Es scheint demnach, daß auch in diesem Stück
die Einrichtung des griechischen Schauspiels der
unsrigen vorzuziehen sey. Die Schaubühne wird
nicht nur nie leer, sondern man sah auch zwischen
zwey Handlungen, wenigstens im Trauerspiel,
nichts fremdes, und so ward der Zuschauer in ei-
ner ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf die Hand-
lung unterhalten.

Die ungeschickteste Anwendung der Zwischenzeit
aber geschah ehemals durch die Zwischenpiele, oder
Intermezzi, die eine besondere, die Haupthandlung
gar nicht angehende, meistens posirliche Handlung
vorstellten. Aber nicht viel besser sind in unsern
Opern die Ballette zwischen den Aufzügen.



V e r z e i c h n i s

einiger fremder Kunstwörter, über die in diesem Werk unter andern Namen
eigene Artikel vorkommen.

| | | | | | |
|----------------|---|-------------------------------|----------------|---|-----------------------|
| Localfarben | • | S. Eigenthümliche Farben. | Reflex | • | S. Widerschein. |
| Medaille | • | — Schaumünz. | Resolution | • | — Auflösung. (Musik.) |
| Medailleur | • | — Stempelschneider. | Rhetorik | • | — Redekunst. |
| Modillon | • | — Sparrenköpf. | Roulade | • | — Läufe. |
| Modus | • | — Tonart. | Sentenz | • | — Denkspruch. |
| Monument | • | — Denkmal. | Simplicität | • | — Einfach. |
| Nische | • | — Bilderblinde. | Situation | • | — Lage der Sachen. |
| Parquetterie | • | — Tafelwerk. | Stil | • | — Schreibart. |
| Pas | • | — Schritt. | Stoß, Stoßwerk | • | — Geschloß. |
| Pasionen | • | — Leidenschaften. | Theater | • | — Schaubühne. |
| Platfond | • | — Deckengemäld. | Triglyphen | • | — Dreischlitz. |
| Poesie | • | — Dichtkunst. | Transitus | • | — Durchgang. |
| Poet | • | — Dichter. | Transposition | • | — Versetzung. |
| Poetik | • | — Dichtkunst. | Unisonus | • | — Einflang. |
| Point d'Orgue | • | — Orgelpunkt. | Variationen | • | — Veränderungen. |
| Proportion | • | — Verhältnis. | Volute | • | — Schncken. |
| Recapitulation | • | — Wiederholung (Summarische.) | | | |



